

Universalidade, gestualidade, paixões: sobre a pintura religiosa nos seiscentos*

*Guilherme Amaral Luz***

Resumo. O objetivo deste ensaio é refletir a respeito das propriedades semânticas e expressivas dos gestos na pintura religiosa católica pós-tridentina. Argumenta-se que a sua centralidade está associada à busca de uma linguagem visual universal, tanto na sua capacidade de gerar efeitos em públicos diversos, quanto de conceituar silenciosamente aspectos do misterioso e do inefável. Nessa “eloquência muda” dos gestos, a pintura religiosa aproxima-se do teatro sacro e da pregação, proporcionando à vista um espetáculo que dá vida e corporeidade a conteúdos da fé.

Palavras-chave: Pintura religiosa; Século XVII; Universalidade; Gestos; Expressividade; Decoro.

Universality, Gestures, Passions: Religious Paintings in the 17th Century

Abstract. Current essay deals with the semantic and expressive characteristics of gestic in Post-Tridentine Catholic religious paintings. Its center is associated with the search of a universal visual language in its ability to produce effects in different audiences and to conceive silently aspects of the mysterious and the ineffable. Religious paintings in the “mute eloquence” of gestic are close to the sacred drama and religious teachings while providing a spectacle that gives life and corporality to the contents of faith.

Keywords: Religious paintings; 17th Century; Universality; Gestures; Expressivity; Behavior.

* Artigo recebido em 30/04/2014. Aprovado em 15/07/2014.

** Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia/MG, Brasil. E-mail: guilhermealuz@gmail.com

Universalidad, gestualidad y pasiones en la pintura religiosa en el Siglo XVII

Resumen. El objetivo de este ensayo es reflexionar sobre las propiedades semánticas y expresivas de los gestos en la pintura religiosa católica post tridentina. Se argumenta que su centralidad está asociada a la búsqueda de un lenguaje visual universal, tanto por su capacidad de generar efectos en públicos diversos como por conceptualizar silenciosamente aspectos de lo misterioso y de lo inefable. En esa “elocuencia muda” de los gesto, la pintura religiosa se aproxima del teatro sacro y del sermón, proporcionando un espectáculo que da vida y cuerpo a los contenidos de la fe.

Palabras Clave: Pintura religiosa; Siglo XVII; Universalidad; Gestos; Expresividad; Recato.

Pintas (ô VICENCIO) tus afectos
 Con tan vivos efectos,
 Que en la línea menor que distribuyes,
 Animas movimiento, aliento influyes.
 (...)
 No de nuevo criando,
 Si, empero, produciendo
 Formas, que sin hablar, están viviendo,
 Formas, que sin vivir, están hablando,
 A voces de tus líneas aclamando,
 VICENCIO NOS DIO VIDA
 (...)
 Cessen ô pues las dudas,
 Si vivimos, ô no, por vernos mudas,
 Que dize magestad nuestro silencio,
 De severas no hablamos,
 Si bien dezimos, mientras mas callamos,
 Vida nos dio VICENCIO,
 Vida nos dio, mas tan agradecida,
 Que se vida nos dio, le damos vida
 (CARDUCHO, 1633, s/p.).

Son sus [da natureza] imitadoras
 La Poesía y Pintura en partos rudos,
 Una en voces cantoras,
 La otra en sombras de pinceles mudos,
 Tanto su actor imitan,
 Que usurparle la forma solicitan.
 (Cancion del Dotor Miguel de Silveira. In: CARDUCHO, 1633,
 p. 63).

Na introdução de um dos seus volumes sobre a arte na renascença, Ernst Gombrich dispõe-se a tratar dos limites interpretativos do “significado” (*meaning*) artístico. O centro da sua proposta recupera a distinção de Hirsch dos conceitos de “significado” (*meaning*), “significação” (*significance*) e “implicação” (*implication*). Para introduzi-la, Gombrich conta uma anedota a respeito do significado da estátua do *Eros* de Piccadilly Circus, em Londres. Segundo uma das versões sobre a estátua, a sua posição – que sugere a mira da flecha de Eros em direção ao chão – seria uma alusão ao nome do homenageado com o monumento, Lord Shaftsbury, uma vez que “shaft” é “seta”, e “bury”, “enterrar”. Na verdade, não há qualquer indício que tal significado tenha sido intencionado na construção do monumento e, provavelmente, não passa de uma coincidência, apropriada e difundida pela tradição oral da cidade. O “significado”, assegura Gombrich, é o “intencionado” (*intended*), no caso, a Caridade do Lord Shaftsbury. E prossegue: “Pode-se dizer que Eros teve implicações que dizem respeito tanto ao seu significado quanto à sua transformação subsequente de significação”. Ou seja, as “implicações” de uma determinada escolha iconográfica de motivos ou de formas, por exemplo, uma vez descontextualizadas de sua origem artística, podem levar a significações imprevistas e, por vezes, surpreendentemente estranhas. Daí reside a tarefa da iconologia para Gombrich. Ela não é uma disciplina que busca as implicações e as significações, mas o significado intencionado de um programa. É no seu contexto, determinado pelo decoro do “gênero” em questão, que a arte renascentista dispunha o “correto significado” a ser assumido por um símbolo. O “significado (intencionado)” da arte renascentista é sempre único, pois:

Nem Vasari nem outro texto dos séculos XV ou XVI nenhuma vez afirma que qualquer pintura ou escultura deva pretender ter dois significados divergentes ou representar dois eventos distintos pelo mesmo grupo de figuras. (...) É mesmo difícil de imaginar a qual propósito deveria servir tal imagem dupla no contexto de determinada decoração ou ciclo. O exercício de unidade, tão apreciado pela Renascença, reside precisamente na

atribuição de um significado a uma imagem que pudesse funcionar quando vista sob uma luz inesperada (GOMBRICH, 1993, p. 19-20).¹

Conceito fundamental, para Gombrich, é o de *impresa*, invenção enigmática a partir da qual um programa iconográfico estimula o observador da obra a decifrar o seu “significado”, configurado de forma pouco evidente ou não tanto convencional.

Estudos recentes, como o de Marcia Hall (2010), vêm apontando a *impresa* (ainda que apareça com outros nomes) como aspecto importante também da arte religiosa no renascimento, não simplesmente por uma questão puramente “estética” ou de “gosto”, mas nas suas dimensões igualmente sociais e teológicas. Do ponto de vista “social”, a arte renascentista, entendida como aquela que teve o seu apogeu entre e final do século XV e o saque de Roma, em 1527, na Toscana e em Roma, era essencialmente aristocrática. Ao menos desde a criação da Academia de Desenho de Florença, os artistas passam a gozar de um *status* correspondente ao dos praticantes de outras artes liberais. O caráter “cerebral” e “humanista” deste cenário artístico, aliado ao ambiente restrito e cortesão de seu “consumo”, foi um aspecto crucial para o florescer de uma arte dada aos enigmas e ao hermetismo, não raramente compatível com o neoplatonismo, com a alquimia, com a astrologia e com a cabala, por exemplo. Mas havia ainda um aspecto teológico fundamental: o risco da idolatria. O tratamento da imagem como um jogo intelectual acentuava o seu aspecto de simulacro, de artificialidade, de modo que se buscava evitar o reconhecimento (ou a confusão) do próprio sagrado naquela que seria apenas a sua aparência sensível. Como efeito, o artista passa a assumir para si o papel de intérprete

¹ Ao longo deste artigo, todas as vezes que citarmos, como agora, um trecho em língua estrangeira, faremos a citação em português, traduzindo-o por nossa conta, salvo quando a citação na língua original for particularmente relevante à argumentação.

da história sagrada em diálogo com a imaginação do observador e não como reproduzidor mecânico de um protótipo inspirado (HALL, 2010).

Assim considerado, o problema da iconografia religiosa estaria desde já resolvido. Interpretá-la exigiria tão somente encontrar, na *impresa* do artista, o sentido ortodoxo, ainda que por caminhos desviantes, da história sacra, disponível de antemão, seja por meio das pregações dos mendicantes, da hagiografia, das representações teatrais, das práticas meditativas, das *Escrituras* canônicas ou dos apócrifos em circulação. Por mais que esdrúxulas, as invenções iconográficas renascentistas pressupunham auditórios capazes de decifrar e dispostos a decodificar a mensagem construída pela mente do artista. Tratava-se de um exercício lúdico e, portanto, deleitoso, mas também educativo (por reforçar a memória relativa às histórias dos santos, de Cristo, dos profetas ou da Virgem, com os seus valores próprios) e piedoso (por estimular a contemplação da imagem visível de conceitos invisíveis). Tratava-se, ainda, de um exercício de erudição e de síntese, pois mobilizava, para dentro das fábulas cristãs, referências literárias, mitológicas e filosóficas de uma Antiguidade idealizada. Por último, tratava-se de um exercício “reflexivo”, pois trazia, a certa distância segura, a dramatização dos mistérios do transcendente, visível apenas “interiormente”, nos corpos e espaços sensíveis do imanente, disponíveis à “visão exterior”.

Na renascença, a garantia do significado único, que fazia corresponderem entre si a intenção do artista e a decifração do observador, dava-se no interior de um espaço social específico: uma nobreza e um clero iniciados artística, literária e teologicamente. A *impresa* era segura, pois o código era partilhado por uma comunidade pequena, formada por pessoas com experiências comuns, oriundas das cortes da Toscana, do centro da Itália ou de outras cidades italianas que tomavam contato com as novidades culturais da época: uma nobreza letrada, “elegante” e aristocrática, autoproclamada *excelente*

e *discreta*. Mas isto se tornaria mais complexo quando considerada a exposição das obras em espaços socialmente mais diversos. A preocupação com a “*clareza*” – presente nos documentos e nos pareceres institucionais da Igreja por volta da época do Concílio de Trento e, sobretudo, nas suas próprias definições sobre os papéis, usos e sentidos da imagem sacra após a década de 1560² – é sinal de que a recepção das imagens religiosas era variável, perigosa e, ao mesmo tempo, um dispositivo a fim de disciplinar o conteúdo das mensagens doutrinárias, teológicas e espirituais veiculadas pelas artes, em especial, pela pintura. Recolocando nos termos de Hirsch/Gombrich, a Igreja tridentina tornou-se atenta (e vigilante) em relação às “implicações” e as “significações” da arte. No entanto, ao invés de buscar contornar o problema por meio da eliminação das imagens do cotidiano religioso, reafirmou os seus mais diversos usos, inclusive o controvertido uso devocional, liberando uma verdadeira profusão de representações visuais do sagrado. Cabia trazer os artistas e os patronos ao serviço da Igreja Militante e da Igreja Triunfante, fazer deles instrumentos de educação das massas e meios de difusão/propaganda da piedade católica.

Mais recentemente, a historiografia social da arte tem buscado compreender os modos de recepção da arte religiosa dos seiscentos. Um exemplo paradigmático é o estudo de Pamela Jones (2008) sobre os espectadores de altares de Igrejas romanas entre o final do século XVI e início do XVII, época que ela chama de “de Caravaggio a Guido Reni”. Jones, inspirada em Hans Robert Jauss, busca reconstruir hipoteticamente o “horizonte de expectativa” dos frequentadores anônimos (*now-anonymous*) das igrejas setecentistas a partir da consideração de um repertório heterogêneo de produções culturais do período. Uma metodologia como essa não se contenta

² Referimo-nos ao decreto: “A invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e as imagens sagradas”, da sessão XXV, de 3 e 4 de dezembro de 1563, do Concílio Ecumênico de Trento.

com a análise iconológica ou com o “sentido intencionado” do artista em seu jogo junto a um público de *connoisseurs*. Isto porque, como a autora afirma:

Algumas vezes, observadores olhavam para os altares pelas lentes da prática artística, às vezes, pelas lentes da crítica de arte. Muitos observadores olhavam para além dos altares e para dentro de si mesmos quando orando. Outros olhavam para os altares enquanto caminhavam por uma igreja em peregrinação, ou quando ouvindo um sermão, ou quando ousando não ouvir um sermão. Estas experiências de observação não eram necessária e mutuamente excludentes nem eram tão somente os tipos que poderiam ocorrer, embora, por razões práticas, eu apresento aqui, necessariamente, apenas uma amostra seletiva (JONES, 2008, p. 05).

Se a proposta de Gombrich dirige-se ao “sentido único” da arte renascentista, Jones alerta para a multiplicidade de sentidos que a experiência social da visão acarreta no contexto cultural dos seiscentos. Pode parecer que se trata apenas de uma escolha metodológica ou de visões epistemológicas distintas, mas, além disso, o aspecto histórico dos objetos escolhidos por cada um destes autores é bastante próprio, nos dois casos, às escolhas teórico-metodológicas processadas. Isso porque a "Alta Renascença" de Gombrich é essencialmente cortesã e elitista, enquanto a arte religiosa de Roma, na última década dos quinhentos e primeiras décadas dos seiscentos, é não menos cortesã em termos de patronato, mas, ao mesmo tempo, universalista, espetacular e pública. Para compreendermos Rafael em seu próprio tempo, sob a perspectiva da sua história social, talvez não seja necessário ir muito além dos procedimentos da Iconologia. Rafael não era para todos. Não era mesmo para ser entendido por todos, mas apenas por aqueles “homens universais” da “cidade letrada”. O mesmo já não se pode dizer de um Caravaggio ou de um Annibale Carracci, que pretendiam causar impressões em qualquer observador que viesse a ter contato com suas obras, ainda que um simples “vulgo”.

Ainda que a arte religiosa dos seiscentos tenha sido voltada para um público mais amplo e heterogêneo do que as produções renascentistas, isto não

quer dizer, no entanto, que ela não devesse, sob o ponto de vista dos teóricos da época, possuir um sentido único. Estudando as teorias artísticas de Roma na época de Bernini, Maarten Delbeke (2012) demonstra que, para autores como Sforza Pallavicino e Giovanni Ciampoli, a arte (religiosa) legítima é aquela que produz variedade e novidade de formas para expressar a aparência de verdades eternas. Sua essência seria metafórica. Segundo Delbeke, para eles, “a variedade existe no interior de uma concepção ‘fechada’ de verdade e de doutrina: enquanto a verdade não muda através do tempo, as formas que ela assume mudam”. As formas artísticas são contingências históricas cujo ser – único – é transcendente. Na condição mortal do homem, qualquer contato com o transcendente é mediado pelas metáforas contingenciais capazes de serem experimentadas na temporalidade sublunar. Mas a metáfora, para Pallavicino e Ciampoli, deve estar a serviço da verdade, não do engano. O engano, produtor da idolatria e das heresias, estaria em assumir a metáfora como literal, tomando como perfeito o que é imperfeito ou como eterno o que é transitório; como modelo universal aquilo que é tão somente um arranjo particular. O sentido, portanto, único da arte religiosa seiscentista, para estes teóricos, seria a manifestação eficaz da divindade por meio de uma multiplicidade inumerável de formas cabíveis em cada circunstância histórica particular. Variedade e novidade devem cativar a vontade, os sentidos, a atenção e o coração dos fiéis, mas a finalidade última é colocá-los em contemplação da “absoluta uniformidade da imagem perfeita de Deus” (DELBEKE, 2012, p. 173-2002).

Se a busca do “sentido único”, ou melhor, universal, da arte religiosa teve eficácia ou não, é uma questão enganosamente fácil de resolver. Estudos como os de Jones a respeito da recepção artística são bastante convincentes em demonstrar que os sentidos, as significações da arte dos seiscentos eram bem diversificados, sendo temerário falar em unidade na recepção. Ao lado disso, os próprios mecanismos de censura e controle instaurados para a vigilância em

relação às artes são testemunhos eloquentes de que os próprios artistas e patronos nem sempre seguiam à risca o que se poderia considerar correto do ponto de vista da ortodoxia doutrinária. Por outro lado, eficaz não é somente o que tem eficácia suprema. Caso fosse, talvez não pudéssemos falar de uma sequer ideologia, propaganda ou esforço suasório realmente eficaz. Eficaz também é e, sobretudo, o que tem eficácia relativa. Não move nem dirige todas as consciências (individuais ou coletivas), mas define, dentro de uma configuração de poder, os limites do aceitável: o ortodoxo, o razoável, o pensável, o desejável, o memorável, o sadio... E, para além desses limites, o abominável, o passível de reprovação ou condenação, o vergonhoso, aquilo que deve ser esquecido, o degenerado... Nesse sentido, buscar recompor os “horizontes de expectativas” dos diversos “observadores” da pintura religiosa dos seiscentos, não deve ignorar os mecanismos poderosos que buscam fazer que eles confluem em um denominador comum. Neste caso, os rituais (litúrgicos, sacramentais, festivos...), os discursos (sermões, teatro...), instituições (Santo Ofício, censura régia, patronato...) e os espaços arquitetônicos (a cidade, o pátio, a igreja, os altares...) que emanam de um centro de poder (a Igreja, o Estado católico...) voltam-se a circunscrever as recepções das mensagens, conteúdos e significações dos objetos artísticos conforme a ideologia ou o magistério instituído.

Miguel Morán Turina e Javier Portús Pérez, seguindo os lastros de José António Maravall (1997), referem-se a esta busca de unificação ideológica de todas as classes sociais por meio da arte “barroca”. Lembram, no entanto, para além disso, que a tentativa de unificação ideológica era sensível à diversidade dos níveis culturais. O seu desdobramento é o que nomearam “discriminação semântica”, característica da sociedade espanhola (mas não exclusivamente) seiscentista, marcada pela seguinte dualidade: por um lado, assume o caráter massivo e utilitário de uma arte para as massas, à maneira tridentina; por outro lado, e ao mesmo tempo, estrutura-se de maneira fortemente estamental e

hierárquica, promovendo e alimentando fortes diferenciações entre a aristocracia e os “vulgares”. Assim, as artes, sendo voltadas a “todos”, não eram – nem se esperava que fossem – apreciadas da mesma forma e pelos mesmos critérios. Muito pelo contrário, apreciar um objeto artístico à maneira de um “vulgo” seria desonroso para um nobre, para o qual se supunham disponíveis meios de ajuizar sobre aspectos vedados à compreensão mediana e puramente sensorial do rústico. Em linhas bem gerais, às massas “amorfas”, os critérios apreciativos da arte resumiam-se à esfera do gosto; aos discretos homens das cortes e da boa sociedade, o gosto deveria estar submetido ao tribunal do juízo, formado pelo domínio de uma linguagem apta a traduzir em palavras os efeitos gerados pelos artistas. Acontece, todavia, que tal linguagem, quando voltada à arte religiosa cujas “parcelas do sentimento estético e religioso se situavam além do alcance das palavras”, já não encontrava na *ratio* classicista dos tratados de arte um vocabulário suficiente. Tornava-se necessário lidar, a partir daí, com o inefável, com aquilo que separava o ver do dizer e, por isso mesmo, parecia conferir à pintura qualidades expressivas superiores às do discurso poético ou oratório (TURINA; PÉREZ, 1997, p. 83-84).

Neste ambiente, o inefável invade o universo da apreciação artística. Ainda conforme Turina e Pérez, diante da vulgarização da expressão “*no sé qué*”, autores como Quevedo e Gracián iriam condená-la e evitá-la, pois, ao mesmo tempo que importante na configuração do “mistério artístico”, o inefável deveria ser um desafio ao juízo discreto, antes de um bloqueio para o entendimento (TURINA; PÉREZ, 1997). É nesta época também que Vicente Carducho, florentino de nascimento e seguidor de Federico Zuccaro, direcionaria suas críticas ao “naturalismo” de Caravaggio (e, indiretamente do seu principal rival na corte de Felipe IV, Velázquez). No seu *Diálogo de la Pintura*, de 1633, Carducho condena Caravaggio por pintar impetuosamente, sem técnica, sem doutrina, sem preparação, sem preceitos, sem estudo, mas

apenas com o seu talento, tendo apenas diante de si a natureza, a qual ele copiava. Caravaggio é, assim, retratado como um “anti-Michelângelo”, análogo ao “anti-Cristo”. Seu detrator denomina de imprudência e de loucura ‘dar as costas’ à doutrina e confiar na sorte cega ou na fortuna para se chegar à perfeição. Por isso, não haveria verdadeiramente arte nos seus trabalhos, mas um suculento tempero que vinha tornando pintores simplesmente glutões. A metáfora da gula é bastante própria neste caso por denotar tanto uma questão moral, quanto uma disfunção dos sentidos (do paladar). Glutões são aqueles que colocam os sentidos à frente do juízo e entregam-se à imprudência do vício. Se isto é válido para os pintores, é igualmente válido aos seus críticos, que não devem, portanto, se entregar aos sentidos, mas ajuizarem a partir da arte (ENGGASS; BROWN, 1992, p. 172-174).

O fato é que a defesa do classicismo frente ao “naturalismo” em Carducho não impediu (e seguramente não visava impedir) o desenvolvimento, há muito em curso, de uma sensibilidade artística na Espanha (acompanhando tendências também em outras partes da Europa) aberta ao mistério e ao “arrebato” patético. Passagens (mais ou menos duradoras) como as de Ticiano e Rubens por Madrid e de El Greco por Toledo, além do patronato de autoridades espanholas a artistas residentes em Nápoles ou em Flandres, se não geraram, potencializaram este desenvolvimento. Não era a vitória da “natureza” sobre a “arte”, mas de uma arte atenta aos ensinamentos da “natureza” sobre uma arte confinada ao *disegno*, sobre as projeções “idealistas” da imaginação matemática, sobre as invenções mentais de um artista autoconsciente e engenhoso. Não era uma vitória do irracionalismo furioso que Carducho exagerava ao atribuir a Caravaggio, mas a gênese da moderna “empíria”. Não era o eclipse da razão, mas os seus ares, circulando na mesma atmosfera em que respirava um Francis Bacon ou em que se encontravam vapores de Cícero, Aristóteles, Longino, Sêneca, Tito Lívio.

Os gestos, as cores, a luz, as paixões não conformam a negação da arte. Antes, são efeitos igualmente artificiais capazes de conferir força à verdade, poder persuasivo e densidade retórica aos objetos criados pelas mãos humanas. Gary Tomlinson, estudioso da música seiscentista, demonstra algo interessante neste sentido. Segundo ele, em Monteverdi, revela-se um declínio da psicologia das emoções à maneira de um Marcílio Ficino. A retórica musical do primeiro rompe com a unidade inquebrável do segundo quanto à continuidade entre o corpo material e a alma imaterial. Dela, emerge “uma nova preocupação com a identificação, o isolamento, a manipulação e mesmo a análise de paixões individuais”. Em outros termos, afirma o autor, as vozes da música de Monteverdi falam menos apaixonadamente do que falam sobre as paixões: ela cria uma “tecnologia das paixões” sujeita a um “espetáculo de manipulação músico-mecânica” (TOMLINSON, In: PASTER; ROWE; FLOYD-WILSON, 2004, p. 202-204.). Não é possível ter a dimensão disso na pintura (em si ou no discurso ao seu respeito) sem considerar o universo cultural mais amplo do qual fazia parte: o da busca por uma linguagem universal dos gestos.

Dilwyn Knox (1990), estudando as ideias sobre gestos entre meados dos séculos XVI e XVII, observa dois fenômenos concomitantes: em primeiro lugar, um processo de padronização gestual na Europa, que se inicia com a proposição de modos polidos da sociedade de corte a partir de obras como *Il Libro del Cortegiano*, de Castiglione ou *Il Galateo*, de Giovanni Della Casa, e que, posteriormente, generaliza-se da corte para *le grand monde* a partir de obras como *Les loix de la galanterie*. Em segundo, a proposição de uma linguagem universal de gestos e comportamentos comuns a toda a humanidade. Segundo Knox, a partir do século XVII, a teorização sobre os gestos ganhará centralidade, tornando-se inspiração para esquemas de língua universal. Centrais, neste caminho, foram as obras do jesuíta Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales sive de perfecta orationis actione et pronunciatione libri III* (1622), de John Bulwer,

Chironomia, or the Art of Manuall Rhetoricke (1644), e de Francesco Bernardino Ferrari: *De veterum acclamationibus et plausu libri septem* (1627), bem como *Syntagmata de artificiosa manuum loquela* (1627). A tais mudanças, o autor atribui três causas: (1) a dissensão religiosa, que levou a um controle dos gestos por meio do teatro (a exemplo da educação jesuítica) ou a substituição da centralidade da missa pela pregação, no caso de cultos protestantes; (2) especialização no âmbito da erudição e (3) transformação do “método” em foco de especulação, o que tem, no Ramismo, sua maior expressão no âmbito da teorização retórica. Nessa direção, já no século XVI, Omer Talon, em sua *Rhetorica*, separaria esta arte em *estilo* e em *pronunciatio*. Johannes Althusius seguiria além e transformaria a *pronunciatio* em objeto da ética, como regras da comunicação decorosa em acordo com a circunstância. Esta nova disciplina independente, que tinha os gestos como objeto, buscaria reduzir a diversidade aparente dos mesmos em princípios gerais, partindo-se do pressuposto de haver uma linguagem não verbal comum a toda a humanidade, a partir da qual seria possível remediar a confusão originada no episódio da Torre de Babel (KNOX, 1990).

Concorda com Knox a abordagem de James Knowlson (1965) sobre as ideias de gesto como língua universal nos séculos XVII e XVIII. Partindo também de John Bwler e, além dele, Giovanni Bonifacio, em *L'Arte de' Cenni* (1616), este autor retoma um *paragone*, segundo o qual os gestos, em comparação com a comunicação verbal, seriam mais eficazes no mover e mais rápidos na execução. Até o século XVII, afirma Knowlson que os surdos-mudos eram compreendidos como separados da palavra de Deus e incapazes de serem bem educados, associando-se a eles a “idiotice” e a “inaceitabilidade social”. As descobertas de meios de educação dos surdos-mudos no final do século XVI por teóricos como Pedro Ponce de Leon e John Wallis teriam, assim, um papel central na nova confiança que a linguagem dos gestos ganharia

como veículo adequado de conteúdos complexos. O ápice do domínio dos gestos como linguagem capaz de transmissão de conteúdos complexos, ainda segundo Knowlson, dar-se-ia no século XVIII, sobretudo, com Abbé de l'Épée, em sua *Institution des Sourds et Muets* (1776). A solução de L'Épée para o problema de representar ideias abstratas em termos de movimentos físicos teria sido a “análise das ideias complexas e abstratas em partes mais simples e mais concretas, que poderiam, então, ser expressadas fisicamente em gestos”, aproximando, portanto, a linguagem gestual da “emblemática”, que Leibniz, por exemplo, considerava como o melhor modelo para os possíveis caracteres universais (KNOWLSON, 1965).

É preciso notar que a expressividade dos gestos não é uma invenção seiscentista, mas muito mais antiga. O próprio *paragone* segundo o qual a linguagem gestual supera a verbal em capacidade de mover os ânimos e de comunicar rápido não foi originalmente pensado por Buwler ou Bonifacio, mas retirado de Quintiliano. Mesmo a universalidade desta linguagem não é um aspecto novo, mas algo reconhecido na retórica da Antiguidade. Jody Enders demonstra que “retóricos antigos e medievais já haviam codificado os princípios da ‘eloquência física’, da ‘ação estilizada’ e mesmo da ‘filosofia manual’ do corpo. E eles assim o fizeram em suas discussões extensivas sobre teatro, mímica e proclamação oratória, a quinta parte ou cânone da retórica (*actio, pronuntiatio* ou *hypokrisis*)”. Também de Quintiliano, segue o mesmo autor, vem a tópica dos gestos como *mentis index*, como meio “capaz de expressar todas as suas variedades de sentimentos”. O que parece ser realmente um elemento novo nas formas “modernas” de entendimento da linguagem gestual é algo semelhante àquilo que Tomlinson denominou de “tecnologia das paixões”. Enquanto no “drama medieval” a base da eloquência gestual consistia na concordância/conveniência entre corpo e alma ou entre *gestum* e *rei de qua loquuntur* (ENDERS, In: DAVIDSON, 2001), a base da “eloquência muda”

aqui discutida está nas separações e recombinações sistemáticas de signos visuais entre si de modo a dar contorno a *imagens*, a *conceitos* e a *abstrações* relativamente independentes de um texto prévio e que complementam o sentido do texto: “falam” por si só e carregam força emotiva. O centro da nova concepção de linguagem universal do gesto é propriamente a separação que se julga possível entre a voz e o corpo eloquentes, sendo que o corpo passa a ser entendido como um mecanismo capaz de comunicar perfeitamente sem a voz (ou sem o *verbo* que o corpo modula sonoramente); já a recíproca não seria tão verdadeira.

Gwendolyn Barnes-Karol cita o cisterciense Frei Angel Manique que, em 1613, escrevia sobre a diferença entre o ato privado da leitura e os efeitos emocionais e sensoriais de uma *performance*, para mostrar que:

Você ouvirá um sermão de um pregador e ele lhe parecerá tão bom que você julgará não ter ele desperdiçado uma só palavra, bem como nada lhe parecerá ter ficado de fora sem todas as suas provas. Afeiçoado a ele e às suas palavras, você pede ao pregador o seu texto e o lê: ele não parece nem pela metade tão bom quanto o sermão que você ouviu. Por que é assim? O pregador dá vida ao que falou com a sua voz, com as suas ações, com o seu estilo de pregar, com o seu movimento; mas é impossível colocar qualquer coisa disso sobre o papel (BARNES-KAROL, In: ANNE; PERRY, 1992, p. 71).

Frei Angel Manique testemunha, neste trecho, o quanto a *performance* do sermão consegue produzir efeitos sem os quais a pura lógica argumentativa do mesmo falharia em causar. Ele atesta a crença na impossibilidade do texto escrito reproduzir estes mesmos efeitos e, por conseguinte, admite que há conteúdos (emocionais e sensoriais) somente capazes de se expressarem por meio do corpo do orador/pregador diante de um auditório em presença física, com o qual interage no momento. A expressão de tais conteúdos é que entende como “dar vida” ao sermão. A voz entra, sem dúvida, neste jogo, mas não é ela o componente fundamental da vivacidade. A mesma autora, citando agora Francisco Ameyugo, demonstra o primado da visão sobre a audição (o “pintar

com palavras”, de autores como Frei Luís de Granada e muitos outros desde Quintiliano) na geração da vivacidade capaz de persuadir: “la verdade muertamente representada no mueve mas que si fuera una ficcion, y una ficcion vivamente representada, mueve del mismo modo, que si estuviera a los ojos la verdade” (BARNES-KAROL, In: ANNE; PERRY, 1992, p. 60). Ouvir (a voz do pregador) e imaginar cenas a partir de (suas) palavras são componentes da vivacidade, mas em graus inferiores ao próprio “estar diante dos olhos” ou, mimeticamente, à própria performance gestual do corpo (do pregador). Daí advém a teatralidade dos sermões seiscentistas e, em sentido dialético, a contenção da sua artificialidade no decoro que busca dissimular este teatro em ações “naturais”, pois, ainda segundo Barnes-Karol, os sermões deveriam diferenciar-se das comédias, uma vez que “este processo de criar uma representação que projeta um desejo mais do que retrata uma realidade, todavia, poderia ser prejudicado se a performance do texto verbal fosse excessivamente dramática e provocasse riso no auditório” (BARNES-KAROL, In: ANNE; PERRY, 1992, p. 62). Tal preocupação é antiga e remete-se à dialética entre expressividade e decoro dos gestos do orador, entendido como *vir bonus dicendi peritus*, encarnação da *virtus* civil, agora cristianizado na figura do pregador. Como bem formula Veronica La Porta: “a reflexão em torno da gestualidade versa (...) sobre os seus dois aspectos fundamentais: aquele da expressividade e aquele do *decorum*” (LA PORTA, 2006, p. 8).

É muito conhecida a história do abuso de recursos cênicos e teatrais nas performances de pregação na Espanha (e além) de quinhentos e seiscentos e, ao mesmo tempo, do seu controle e de seus vitupérios. Hilary Dansey Smith, em seu *Preaching in the Spanish Golden Age*, refere-se a um texto de relação de festa de 1617, em que o repertório gestual dos pregadores é, ilustrativamente, exagerado numa procissão satírica, de modo a produzir riso, chamando atenção para o risco da afetação na *actio* dos sermões. Conforme a autora:

Um certo repertório de gestos e mímicas é esperado para o pregador, desde o dedo abanando de admoestação até as mãos apertadas e a expressão beata de alguém antecipando êxtase. Tais gestos foram parodiados, mas não em um espírito totalmente crítico, em uma procissão organizada pela Universidade de Sevilha em 1617 na ocasião do juramento em favor da Imaculada Conceição (SMITH, 1978, p. 64).

Teatro, pregação e pintura (arte) formam uma espécie de trindade inseparável na eloquência sacra da Igreja pós-tridentina. Do século XVI em diante, conforme argumenta La Porta, assiste-se

em todas as artes um renovado retorno à raiz da retórica antiga, tendo como fim principal aquele de suscitar no público sentimentos adequados e de aumentar a fé. A ligação afetiva com os destinatários de uma obra de arte, de um espetáculo teatral ou de uma pregação estabelecia-se por meio de formas de expressão ricas em pathos de modo a lançar o observador ou o ouvinte à empatia ou à catarse aristotélica, um tipo de “purificação homeopática da alma” (LA PORTA, 2006, p. 166).

Na “tradição contra-reformista estabelecida desde [Gabriele] Paleotti”, continua a autora, triunfa o argumento (lugar comum) do *ut rhetorica pictura*, de tal modo que a função do pintor passa a ser a de criar imagens edificantes, funcionando como “pregador tácito” (LA PORTA, 2006, p. 166). Nas palavras de um comentador/tradutor seiscentista sevilhano de Paleotti para o espanhol, Francisco Pacheco, o pintor católico “a guisa del orador, se encaminha a persuadir al Pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión” (PACHECO (1649), 2001, p. 252). Voltando, assim, aos argumentos de La Porta, neste ambiente, há que se considerar que uma pintura (um quadro), na sua “coreografia figurativa” da *actio* das personagens,

é, sem dúvidas, desenho, luz e cor, mas a serviço da representação de um drama. E este drama, por variações ilimitadas, é aquele da palavra, que o silêncio da pintura permite captar, com tamanho grau de intensidade e evidência (...), da confusão da língua e dos rumores da fala (LA PORTA, 2006, p. 168-169).

A “teologia muda” da pintura – que faz do artista um “pregador silencioso do povo” capaz de conduzir o observador cristão à contemplação e à “conversação silenciosa”, suscitando, por meio de traços visuais e sensíveis em representações exteriores da sua *muta eloquentia*, “aparições mentais” de “imagens interiores” (FUMAROLI, 1998) – purifica, portanto, na concepção pós-tridentina, o discurso verbal, demasiadamente ligado à “confusão da língua” ou, em outros termos, aos labirintos e corredores tortuosos da Babel. Novamente, estamos aqui diante da confiança seiscentista no poder do gesto (entendido como linguagem natural e universal) como meio de superar os limites da linguagem “convencional” dos vernáculos e, ainda, como meio de expressão do inefável e instrumento de contato espiritual com os mistérios da transcendência. Thijs Weststeijn, trabalhando principalmente com autores e artistas holandeses protestantes, como Van den Bos e Van Hoogstraten, afirma que há um importante ponto de convergência entre eles e o bispo de Bolonha, Gabriele Paleotti. Para todos eles, a pintura é ainda mais eloquente do que a retórica para expressar a “beleza da Criação”. Isto porque, nesta concepção, a arte pictórica promove um “conhecimento universal” acessível a todos os povos por meio de um veículo veloz e capaz de trazer diante dos olhos todas as coisas visíveis e invisíveis do mundo criado por Deus. Segundo Paleotti, sustenta Weststeijn, “livros são lidos apenas por poucos que os entendem, enquanto pinturas alcançam todas as classes de gente de um modo universal”. Em outros termos, é o “Livro da Natureza” que o pintor cristão coloca diante dos olhos dos seus observadores, com o objetivo de persuadi-lo no que for de proveito ao seu engajamento espiritual. Diante das cenas pintadas “ao natural” (vivamente ou de maneira “pitoresca”), Paleotti prescreve que *l’occhio del Cristiano deve penetrare più oltre* e, assim, o prazer seria combinado ao benefício (WESTSTEIJN, 2008, p. 260-264).

É interessante notar que o “pintar ao natural”, vivamente ou de forma “pitoresca”, como aparece na argumentação de Weststeijn, não se restringe ao objeto representado, “a natureza”, “a paisagem” ou “o real”, mas inclui os seus próprios “movimentos” e também o modo gestual pelo qual se pinta, produzindo-os: a pincelada, no caso, a “pincelada solta” (*loose* ou *rough brushworks*). Segundo Weststeijn:

Na tradição italiana de teoria da arte, [Gian Paolo] Lomazzo cunha o termo *motus*, monção ou movimento, para as qualidades afetivas da paisagem, fazendo uma distinção entre o *motus* vegetativo expresso no movimento das plantas e um *motus* “elemental” revelado, por exemplo, nos movimentos da água e do fogo. Estas formas de *beweglijkheid* – aquela “qualidade de movimento” – estão fadadas a agir sobre o observador da mesma forma como a visão das paixões humanas (WESTSTEIJN, 2008, p. 247).

E, mais à frente:

A análise do termo “pitoresco” não pode ser completa sem uma observação sobre a relação entre a palavra italiana *pitoresco* e a holandesa *schilderachtig*. A relação que propomos entre cor e paisagem lança a hipótese de que há um grau de sobreposição entre os dois termos. O termo italiano *pitoresco* refere-se ao “modo solto” ou “rude”, deixando a pincelada visível e ao papel do acaso na criação da ilusão pictórica. Nos objetos descritos como *schilderachtig* na tradição holandesa, acaso e a *veranderlijkheid* [“variabilidade”] das cores e dos objetos representados, particularmente na paisagem, são centrais. A seleção de um tema pitoresco não parece poder ser visto em isolado de um estilo particular que é veiculado por meios de aspectos da pincelada (WESTSTEIJN, 2008, p. 259).

Assim como o pregador ou o ator, o pintor que pinta “vivamente”, “ao natural”, de “modo pitoresco” e “afetivo”, “animado”, preocupa-se com a sua *actio*. Não se trata mais do paradigma da alta renascença, em que o desenho é tomado como superior à execução, mas de uma valorização da paleta e do pincel sobre a pena ou o carvão. A *maniera* ou o *estilo* torna-se central no fazer artístico: os vestígios dos movimentos da mão do artista sobre a tela, a ardósia ou o painel, tão significativos no caso, por exemplo, de um Ticiano, de um

Rubens ou de um Rembrandt, singularizam-nos e trazem às obras determinados “temperamentos”. A *prestezza* de um Tintoretto, embora tomada negativamente por um crítico mais “classicista” feito Vasari, não era puramente um descuido da preparação das obras com vistas a cumprir prazos de muitas encomendas, mas um meio de gerar efeitos de “espontaneidade” ou *sprezzatura* nos quadros, atenuando sua artificialidade, dotando-os de graça e, sobretudo, de vivacidade, poder suasório e propriedades estimulantes de uma experiência sensorial sublime. Assim o fazendo, no teatro da pintura de Tintoretto, segundo Marcia Hall, é dada “instrução por exortação emocional” (HALL, 2010, p.194).

A crítica da arte italiana dos quinhentos e seiscentos normalmente atribui a Toscana uma tradição “classicista”, na qual a abstração e a linearidade formal destacam-se como meio de proposição de uma linguagem cultivada, elevada. À “Lombardia”, entendendo por ela, mais amplamente, o norte da península, por sua vez, é tomada como lugar do “naturalismo”, de um “outro classicismo”, como o de Correggio, mais suave e sensual. Apresentando o volume de um catálogo de exposição sobre arte emiliana nos séculos XVI e XVII, Giuliano Briganti recorre a estes lugares para propor que, quando o maneirismo (de origem florentina e romana)

conquistou as cortes menores, cidadelas e castelos ao longo da Via Emilia e se encontrou a caminho dos palácios aristocráticos das cidades emilianas, ele deu origem a uma variante “lombarda” – o que nos traz de volta ao tema da coexistência e da fusão de dois motivos, o “lombardo” e o “toscano-romano”, à confluência das “grandes ideias” e a inclinação espontânea de mergulhar fundo nas sensações da natureza (BRIGANTI, In: EMILIANI; CARTER BROWN; MONTEBELLO, 1986, p. XXII-XXIII).

A variante “lombarda” ou, antes, emiliana do “classicismo”, segundo Briganti, faria contraponto ao “mundo intelectualista dos primeiros florentinos e dos maneiristas romanos, com as suas abstrações metafísicas e sua elegância cruel”. Ao contrário, ela estaria “aberta às sensações – aos estímulos dos

sentidos – não menos do que às ideias que emanavam de Florença e Roma”. O autor destaca a sua “atração pela vivacidade e o natural”, a “suave erotização do mundo mitológico maneirista”, a sua “imaginação férvida”, a ênfase nos “detalhes aprazíveis do cotidiano do mundo elegante das cortes” e a “união entre a fantasia cordial e o amor pela sociedade contemporânea”. Ao apreciar os Carracci, surgidos deste ambiente artístico, Briganti aponta a sua “atenção à realidade”, ou melhor, o seu “sentimento caloroso e aficionado em relação à realidade presente” e, junto a isso, a “naturalidade e a vivacidade”. A arte emiliana desenvolvida, assim, ao longo do século XVI e nas primeiras décadas do século XVII, conseguiria dialogar com os dois polos de um dilema: “a poética do imediato e a da erudição, o *sermo humilis* e a linguagem do homem educado”. Mas antes deste contraponto ter significado uma ruptura com a renascença, argumenta Briganti, significou uma retomada própria e verdadeira do seu projeto, qual seja: “a busca por criar uma linguagem que transcendesse tudo que fosse provinciano” (BRIGANTI, In: EMILIANI; CARTER BROWN; MONTEBELLO, 1986, p. XXIV-XXX). Este “novo classicismo lombardo” encontra, assim, um fértil terreno para se desenvolver em meio ao ambiente de construção da “tecnologia das paixões”, presente na artística da contrarreforma. Seu duplo movimento de rigor doutrinário e de extroversão afetiva na direção da “natureza” ao mesmo tempo conseguiu temperar os paroxismos de uma arte puramente patética e romper com a falta de apelo emocional das formas puras e harmônicas da idealidade geométrica.

Talvez uma das figuras de poder que mais tenham epitomado a retomada da alta renascença – temperada por um “naturalismo lombardo” ou mesmo “norte-europeu” – como ponto de partida capaz de promover a busca de uma linguagem universal para a arte religiosa no contexto pós-tridentino tenha sido Federico Borromeo. O cardeal e arcebispo de Milão, uma das mais influentes figuras da reforma católica conforme as deliberações de Trento, no

seu prolífico mecenato da pintura e na sua aficionada coleção³, deixa traços visíveis de seu projeto artístico cristão, indissociável, no caso, das suas preocupações humanísticas, litúrgicas e parenéticas. Chama muita atenção, no caso de uma visão geral do núcleo inicial, formado por doações do cardeal Borromeo em 1618, e das primeiras aquisições da coleção da Pinacoteca Ambrosiana de Milão, a interação entre uma forte inclinação “classicista” e um interesse não muito menor por novidades do momento, tal como as paisagens e as pinturas de gênero. De um lado, por exemplo, nota-se a fascinação do arcebispo de Milão pelo legado de Leonardo na cidade, que se traduziu em preocupação de preservar e, logo, na encomenda a Vespino (Andrea Bianchi), um diligente e talentoso copiador, por reproduções idênticas da *Madonna das Rochas* (àquelas alturas ainda em Milão, antes de sua transferência para a National Gallery, em Londres, onde está hoje) e da *Santa Ceia*. Também, em direção semelhante, percebe-se um apreço do colecionador por Bernardino Luini – pintor “local” do círculo de Leonardo em suas passagens pela Lombardia, sob o mecenato dos Sforza – e pela *Escola de Atenas*, de Rafael, cujos desenhos preparatórios em tamanho original Borromeo adquiriu em Roma, no ano de 1626. Por outro lado, da parte das novidades “pitorescas”, destacam-se as coleções de paisagens de pintores de origem flamenga, mas com passagens duradouras e profundas pela Itália, como Paul Bril e Jan Brueghel.

Mas há um aspecto de importância fundamental que gostaríamos de destacar nas obras “renascentistas” que suscitaram interesse especial em Borromeo. Particularmente três delas: a *Santa Ceia* e a *Madonna das Rochas*, de Leonardo, e a *Escola de Atenas*, de Rafael. Refere-se à centralidade semântica dos

³ Faremos, neste texto, considerações gerais a partir de impressões e anotações em visita aos acervos da Pinacoteca Ambrosiana, em Milão, no dia 03 de agosto de 2013. Para um estudo mais profundo e compreensivo da atuação de Borromeo como patrono das artes, recomendamos (JONES, 1993).

gestos coreografados nas figuras representadas. Em estudo sistemático a servir como guia a respeito da iconografia dos gestos e das expressões nas artes, Barbara Pasquinesi escolhe a *Santa Ceia* como uma das cinco obras selecionadas ao final do trabalho como “modelos de leitura”, ao lado de *A Calúnia*, de Botticelli, *Pietà*, de Carlo Crivelli, *O Chamado de São Matheus*, de Caravaggio, e *A Morte de Sócrates*, de David. Baseada em André Chastel (CHASTEL, 2004), Pasquinesi afirma que, na *Ceia* de Leonardo, “os gestos se interligam para criar uma tensão dramática”, isso “através da ação intensa de seus cento e trinta dedos”. Na descrição mais geral da autora, “os gestos e atitudes das personagens (...) ligam-se entre si. Cristo representa o nódulo simbólico e visual da obra. Seus gestos, amplos e calmos, opõem-se àqueles agitados, dos apóstolos” (PASQUINELLI, 2006, p. 352-353).

A *Escola de Atenas* também poderia facilmente entrar como um sexto “modelo de leitura” para Pasquinesi. Cada filósofo, a começar por Platão e Aristóteles ao centro, tem seus atributos identificados a partir de gestos bastante expressivos. Sócrates, por exemplo, aparece junto a Alcebiades e Epicuro e se reconhece por meio do *comput digits*, gesto que significa discussão, argumentação, ensinamento (PASQUINELLI, 2006). Heráclito, filósofo do *motus* da natureza, representa-se como Michelangelo e sob o signo da melancolia e da reflexão, expresso na mão sobre a bochecha (PASQUINELLI, 2006), na posição assentada e nos olhos voltados para baixo. Já Platão, carregando o seu diálogo *Timeu* em baixo do braço esquerdo, em contraposição ao gesto de Aristóteles que se move às coisas “chãs” no terreno da ética, apresenta-se com o dedo indicador direito apontado para cima, referindo-se à invocação de uma entidade transcendente ou metafísica (PASQUINELLI, 2006). Muitos outros gestos apresentam-se nesta enorme conversação gestual dos filósofos, mas paramos nestes exemplos para não nos alongarmos em excesso.

Por último, a *Madonna das Rochas* traz consigo uma história bastante conhecida ligada ao gesto. Na sua primeira versão, hoje no Louvre, o anjo Gabriel aponta o seu indicador reto em direção ao San Giovannino, que se coloca em posição orante diante do menino Jesus, que o faz um gesto bendizente. Este nada simples detalhe fez com que os patronos dominicanos da Igreja de anta Maria da Graça de Milão recusassem a obra, vendo neste elemento iconográfico um risco ao entendimento de que é Jesus, não são João Batista, o messias. A segunda versão da obra, exatamente aquela que foi introduzida na igreja e copiada por Vespino, suprime o gesto controvertido do anjo, mas o abraço protetor e encorajador da Virgem sobre San Giovannino, o seu movimento de impor a mão esquerda sobre a cabeça do Menino Jesus, em bênção e em referência e prefiguração do batismo, o gesto de benção de Jesus e as mãos em oração acompanhada pela genuflexão reverente de João continuam animando o teatro silencioso desta *conversação* (PASQUINELLI, 2006).

Seria casual que Federico Borromeo, um dos reformadores e bispos católicos mais preocupados com a dignidade do púlpito e com a tarefa episcopal do pregar, tenha sido um interessado colecionador e promotor da conservação do legado de uma arte pictórica tão ancorada nos valores semânticos da linguagem gestual? Óbvio que não. Ainda mais se lembrarmos, com Michael Baxandall, que a cultura visual da qual Rafael e Leonardo são herdeiros tem, nos pregadores do século XV e na sua *actio* de “expressividade trans-europeia”, modelos de comunicação gestual. Baxandall defende que os pintores do *quattrocento* e do *cinquecento* aprenderam com os pregadores – “hábeis especialistas do visual” – a expressar estados emocionais fisicamente nos corpos e faces representados nas suas obras (BAXANDALL, 1991, p. 68). O arcebispo de Milão parece não ter sido apreciador de pinturas representando pregação ou, pelo menos, não encontrou nenhuma que lhe parecesse digna de

aquisição, conforme se percebe na sua ausência entre as obras do núcleo inicial da Ambrosiana. Isso não denota, no entanto, desinteresse em relação aos gestos úteis ao pregar, documentados em cenas outras, como a *Madonna das Rochas*, a *Santa Ceia* ou a *Escola de Atenas*. Tais gestos, úteis ao pregador em sua *actio*, seriam úteis também aos pintores cristãos, formados na Academia de Milão que, dentro do “espírito” da reforma católica, não deixavam de ser, como vimos em Paleotti ou em Francisco Pacheco, tais como oradores/pregadores, que buscam criar imagens edificantes para o proveito espiritual dos observadores, mesmo os mais “rústicos” e menos “instruídos”.

Pamela Jones, ao concluir um artigo sobre teoria da arte religiosa de Paleotti para um volume sobre cultura visual na Europa e nas Américas na época da renascença, lança um problema interessante:

A teoria da arte de Paleotti era bem conhecida na Europa, mas ele nunca viajou para o Novo Mundo das Américas e, até onde sei, ninguém buscou estabelecer se os seus *Discorso* [intorno alle imagine sacri et profane, 1582-94] e *Istruzione* [di Monsignore Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale Gabriele Paleotti, Arcivescovo di Bologna Per Tutti quelli, che havranno licenza di Predicare nelle Ville, & altri luoghi della Diocese di sua Signore Illustrissimo] foram ou não utilizados por padres nas Américas durante os séculos XVI e XVII. Contudo, quando europeus chegaram no Novo Mundo, eles obviamente traziam consigo concepções sobre arte sacra baseadas em teoria pós-tridentina em geral. É razoável especular que, em acordo com a ordem hierárquica de mundo que acompanhava a teoria pós-tridentina, os nativos americanos, de qualquer classe social ou nível de educação, eram forçados para dentro dos mesmos papéis de observadores que os europeus “comuns” de Paleotti eram levados a desempenhar no Velho Mundo do *Discorso* (JONES, In: FARAGO, 1995, p. 139).

Em outros termos, Jones lança a hipótese, bastante verossímil, de que os nativos americanos, na concepção de mundo e de arte dos missionários do Novo Mundo, estavam incluídos no “auditório universal” dos “rústicos”. Se isto é verdadeiro, nenhuma teoria da arte específica para a realidade deles seria necessária, pois ela já estaria contida na própria teorização europeia. Isto quer

dizer que a eles bastariam ser aplicados os princípios de uma artística universal, seja ela voltada à pregação ou à pintura, por exemplo. Não significa, no entanto, que a prática artística não receba ou não possa receber fecundações de elementos de uma “estética” tipicamente local ou que se “hibridize” com o repertório semântico e sensorial de outras culturas. Quer dizer que, nos seus aspectos mais centrais, mantem sua linguagem visual (ao menos supostamente) inalterada. Como artes gestuais, a pintura ou a pregação não se sujeitavam às variações vernáculas da linguagem verbal. A experiência no Novo Mundo, ao contrário de colocar em xeque a suposição da universalidade da linguagem gestual, parece ter exatamente a potencializado no imaginário europeu. Nesse sentido, é exemplar a formulação de Dilwyn Knox:

Comerciantes europeus, missionários e exploradores estavam, por acaso, encontrando povos particularmente hábeis em gestos. Muitos relatos explicam como os ameríndios de diferentes tribos podiam conversar por sinais. Em meados do século XVII, John Bowler descreveu o gesto como a única língua por meio da qual os negócios e o comércio poderiam ser conduzidos com “aquelas selvagens nações”. De maneira similar, a linguagem de sinais era a linguagem da conversão (KNOX, 1990, p. 131).

Se os povos encontrados nas Américas eram particularmente hábeis na comunicação verbal, é difícil avaliar, ainda por cima cinco séculos mais tarde. É razoável pensar que os europeus depositavam grande confiança nos gestos dos ameríndios como inequivocamente familiares. Se havia dificuldade nesta forma de comunicação não se atribuía isto à possibilidade de a linguagem por gestos não ser universal, mas pela sua própria natureza simples, pouco sofisticada e, como vimos, ainda considerada pouco capaz de comunicar conceitos complexos e mais delicados, como aqueles de natureza teológica ou filosófica. Mas a hipótese de Knox é forte: a linguagem da conversão apelou amplamente aos sinais como veículos de conceitos religiosos (sejam eles de natureza ética, patética ou simplesmente litúrgica).

Em larga medida, isto pode ser articulado a um dos caminhos que o autor reconhece como os mais profícuos de busca por uma linguagem universal entre os séculos XVI e XVII: o da restauração da língua adâmica a partir dos seus fragmentos em línguas particulares (KNOX, 1990). Ainda não se tem (ou pelo menos não conhecemos) um estudo compreensivo a respeito de como os gestos podem ter entrado nos jogos de tradução e de redução – a um só tempo religioso e linguístico – das línguas ameríndias pelos primeiros missionários da América. No entanto, elementos tais como o próprio uso massivo do teatro e outras formas espetaculares de piedade cristã como meio de evangelização dos índios sugerem que este caminho precisa ser percorrido.

Se a linguagem dos gestos parece ter sido tomada como universal no espaço do mundo, com maior segurança ainda se pode afirmar que ela assim foi considerada na história. Ao concluir um estudo sobre a “marcha” ou o “andar” na Antiguidade, Jan Bremmer refere-se ao *De civilitate morum puerilium libellus* (1530), de Desidério Erasmo, como uma obra que, naquele aspecto, recupera diretamente de fontes gregas e romanas, as regras do “bom andar” civilizado. Não somente o “andar”, mas muito do que autores como Santo Ambrósio, Cícero ou o estoico Panaetius definiam como gesticulação ordenada de um “homem honesto” ou do *kosmios* – modelo compartilhado tanto por pagãos como cristãos da Antiguidade tardia – torna-se referência para a formação do cortesão (BREMNER, 1993). Não é de se espantar, neste sentido, o quanto teve de impacto na arte ocidental dos séculos XVI e XVII um Laocoonte ou o quanto as cenas mitológicas alimentaram o imaginário narrativo das telas e da estatuária coevas. Os gestos e expressões marcados na escultura, nas cerâmicas e nos afrescos dos antigos – cuja releitura na renascença de Dürer ou Mantegna foi profundamente investigada por Aby Warburg no século passado (HURTIIG, 2013) – não somente eram tidos

como reconhecíveis e familiares aos homens da “cidade letrada”, como formavam o seu próprio repertório de linguagem gestual mais alta.

Diante das populações ameríndias e do paganismo antigo, ou seja, da alteridade de uma Europa cristã e cortesã, os gestos foram percebidos como linguagem transversal, cosmicamente familiar e redutora de distâncias linguísticas, sociais e religiosas, ainda quando utilizada para criar as modalidades distintivas de pessoas: a mulher, a criança, o rústico, o selvagem, o gentil homem, a dama de corte, o bispo etc. Colocando em termos confessamente reducionistas, a linguagem gestual unificava o mundo nas suas potencialidades expressivas e separava os grupos no decoro de suas posições. Seja na sociedade cortesã europeia, em que o ver e o ser visto definia as identidades, ou no trato entre europeus e povos do Novo Mundo, em que as barreiras de língua eram aparentemente mais constrangedoras do que a troca de olhares, a mirada atenta sobre os corpos era mais significativa do que a escuta das palavras. Pintar corpos ou escrever palavras, portanto, sendo operações análogas, também eram distintas em matéria de alcance e de expressividade. Nossas fracas percepções do gesto e demasiada confiança no poder da comunicação verbal (quando não textual, livresca...) na modernidade/contemporaneidade têm sido cegas ou míopes para ouvirmos as vozes silenciosas da arte seiscentista, que provavelmente eram sensorialmente “hiper-evidentes” e pateticamente “ultra-impactantes” aos olhos dos observadores coevos. Enquanto não formos capazes, como analistas do presente, de especular (no seu duplo sentido...) a respeito dos sentidos pretensamente universais dos gestos que pintam e são pintados na arte dos seiscentos, não será possível corrigir minimamente o astigmatismo da análise iconológica, para a qual a imagem a ser *reconhecida* é dependente do texto e da palavra. Diante da arte religiosa da Contrarreforma, parodiando aqui as *Escrituras*, quem tiver olhos para ver, que ouça...

Referências

- ANNE, J. Cruz; PERRY, Mary Elizabeth (ed.). *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- BAXANDALL, M. *O olhar Renascente*. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (ed.). *A Cultural History of Gesture*. From Antiquity to the Present Day. Cambridge: Polity Press / Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- CARDUCHO, Vicenchio. *Dialogos de la pintura*. Madrid: s/e. 1633.
- CHASTEL, André. *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela, 2004.
- DAVIDSON, Clifford (ed.). *Gesture in Medieval Drama and Art*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2001.
- DELBEKE, Maarten. *The art of religion*. Sforza Pallavicino and Art Theory in Bernini's Rome. Farnham: Ashgate, 2012.
- EMILIANI, Andrea; CARTER BROWN, J.; MONTEBELLO, Philippe de; et all. *The age of Correggio and the Carracci*. Emilian painting of the sixteenth and seventeenth centuries. Washington: National Gallery of Art; New York: The Metropolitan Museum of Art; Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1986.
- ENGGASS, Robert; BROWN, Jonathan (ed.). *Italian & Spanish Art, 1600-1750*. Sources and Documents. Evanston: Northwestern University Press, 1992.
- FARAGO, Claire (ed.). *Reframing the Renaissance*. Visual culture in Europe and Latin America (1450-1650). New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- FUMAROLI, Marc. *L'École du silence*. Le sentiment des images au XVII^e. Siècle. Paris: Flammarion / Champs Arts, 1998.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Gombrich on the Renaissance*. V. II: Norm and Form. London: Phaidon, 1993.
- HALL, Marcia B. *The sacred image in the age of art*. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio. New Haven and London: Yale University Press, 2010.
- HURTIIG, Marcus Andrew (ed.). *Antiquity Unleashed*. Aby Warburg, Dürer and Mantegna. Londres: The Courtauld Gallery, 2013.
- JONES, Pamela A. *Federico Borromeo and The Ambrosiana*. Art Patronage and Reform in 17th-Century. Milan/Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- JONES, Pamela M. *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- KNOX, Dilwyn. Ideas on gesture and universal languages, c. 1550-1650. In: HENRY, John; HUTTON, Sarah; SCHIMITT, Charles (ed.). *New perspectives on Renaissance thought: essays in the history of science, education and philosophy*. London: Gerald Duckworth, 1990. p. 101-136.
- KNOWLSON, James. The idea of gesture as a universal language in the XVII and XVIII centuries. *Journal of the History of Ideas*, v. 26, n. 4, p. 495-508, 1965.
- LA PORTA, Veronica. *Il gesto nell'arte*. L'eloquenza silenziosa delle immagini. Roma: Logart Press, 2006.
- MARAVALL, José António. A. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura (1649)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PASQUINELLI, Barbara. *Le geste et l'expression*. Repères iconographiques. Paris: Hazan, 2006.
- PASTER, Gail Kern; ROWE, Katherine; FLOYD-WILSON, Mary. *Reading the early modern passions*. Essays in the cultural history of emotion. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2004.
- SMITH, Hilary Dansey. *Preaching in the Spanish Golden Age*. A study of some preachers of the reign of Philip III. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- TURINA, Miguel Morán; PÉREZ, Javier Portús. *El arte de mirar*. La pintura y su público en la España de Velázquez. Madrid: Istimo, 1997.
- WESTSTEIJN, Thijs. *The visible world*. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.