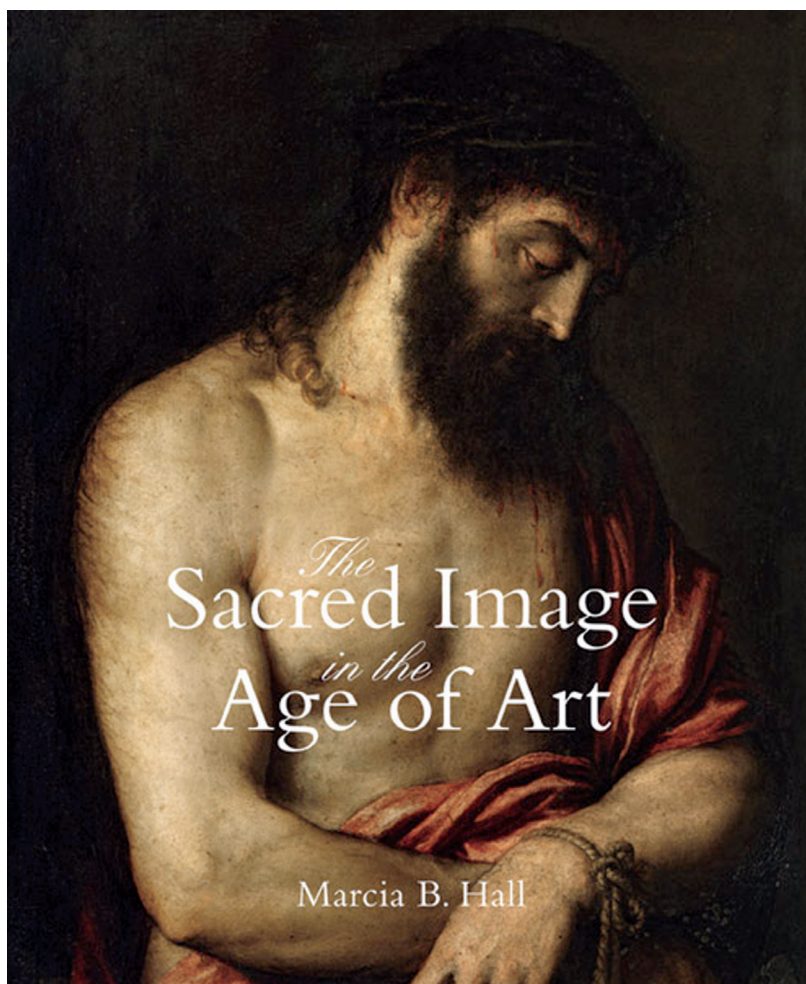


*Afetos artísticos, efeitos devotos:
emoções e pintura sacra na Contrarreforma*



Guilherme Amaral Luz

Doutor em História pela Unicamp. Professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor, entre outros livros, de *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013. guilhermealuz@gmail.com

Afetos artísticos, efeitos devotos: emoções e pintura sacra na Contrarreforma*

Artistic affections, devout effects: emotions and sacred painting during the Counter Reformation

Guilherme Amaral Luz

HALL, Marcia B. *The sacred image in the age of art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, 310 p.



Desde o século XIX eco de categorias binárias tais como “razão/emoção”, “educar/persuadir”, “instruir/deleitar”, “disciplina/liberdade” e muitas outras semelhantes ouve-se nas sombras dos melhores trabalhos sobre a história da arte entre a Renascença e o chamado barroco. São como os fantasmas de um paradigma que, embora morto e enterrado, insiste em nos assombrar. Não é o caso do belissimamente ilustrado, erudito e sugestivo livro de Marcia Hall sobre a imagem sagrada na arte europeia durante as primeiras décadas da Contrarreforma.

Os cinco primeiros capítulos do livro fazem um histórico das transformações na pintura religiosa desde o Renascimento até as últimas décadas do século XVI, quando as deliberações disciplinares do Concílio de Trento e vários dos seus desdobramentos em “preceitos” artísticos estabeleceram funções, sentidos e decoros próprios para a imagem sacra. O ponto de partida é a liberação da arte religiosa dos constrangimentos da iconografia bizantina no Renascimento, quando a “imagem de contemplação” abre espaço à “teatralização” da história sagrada e das hagiografias e à distinção clara dos limites entre o divino invisível/universal e o humano sensível/particular. O de chegada é a renovação do culto às imagens como forma mediada de devoção a Cristo, contrapondo-se à iconoclastia protestante e buscando diferenciar-se da idolatria pagã. Ao longo desta história, os artistas viveriam na tensão própria da “imagem sagrada”, que, como a autora explicita na primeira frase do seu livro, “é um gênero que serve a dois mestres, a arte e a Igreja” (p. 1). Se, por um lado, os artistas do Renascimento começam a gozar de um novo estatuto social, deixando de ser meros artesãos manuais para se tornarem inventores e intérpretes das histórias sagradas; por outro, a partir de Trento, a liberdade dos artistas e mecenas passa a ser disciplinada por regras e mecanismos de controle eclesiásticos.

Para Federico Zeri¹, a arte sacra da Contrarreforma resume-se a uma forma didática e sóbria de representação, evitando as fantasias maneiristas, os *ornamenti* e as “extravagâncias” condenados, ao menos no gênero *istorico*, por críticos tais como Giovanni Andrea Gilio² ou Gabriele Paleotti.³ Para Hall, a “solução didática” foi apenas uma das respostas artísticas às novas necessidades e funções relativas às imagens sacras a partir de Trento; uma resposta circunscrita ao centro da Itália entre, aproximadamente, as décadas de 1540 e 1580. Naquele momento, os ateliês maneiristas não conseguiam

* Resenha escrita durante estágio pós-doutoral no Departamento de História da Arte da University of Warwick, Inglaterra.

¹ ZERI, Federico. *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino: Einaudi, 1957.

² GILIO, Giovanni Andrea. Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittore circa l'istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la Vecchia Capella del Papa. Con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini [1564]. In: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 2, Bari: Laterza, 1961.

³ PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on sacred and profane images*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2012. Tradução de William McCuaig a partir do original em italiano: PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), que foi traduzido doze anos mais tarde para o latim.

dar resposta eficiente aos anseios artísticos da Igreja militante, enquanto os artistas mais afinados ao decreto de 4 de dezembro de 1563 do Concílio de Trento (*Da invocação, veneração e relíquias de santos e das imagens sagradas*) pareciam sacrificar a arte em benefício da pura ilustração.

Ticiano é o primeiro dos artistas a dar uma resposta “sensorial” aos anseios religiosos da época analisado mais detidamente no livro. Segundo a autora, duas características “técnicas” desenvolvidas pelo pintor veneziano a partir de sua viagem a Roma em 1545 foram cruciais para a proposição de uma nova arte religiosa, capaz de envolver os observadores mais pelos seus canais afetivos do que “intelectuais”: o aprendizado da pintura sobre ardósia, desenvolvida por Sebastiano del Piombo, e a técnica das pinceladas soltas. Tanto por um meio quanto pelo outro, Ticiano pode conferir grande dramaticidade nas cenas representadas, gerando empatia e fortes impressões visuais no público. A pintura sobre a pedra permitia explorar o fundo escuro e “texturizado” dos quadros, do qual as figuras iluminadas destacavam-se. Já as pinceladas soltas permitiam a produção de estranhamentos visuais e a manipulação extravagante das luzes. Além disso, elas conferiam um caráter pessoal à própria execução da obra. Diferentemente dos ateliês maneiristas, o modo de pintar de Ticiano enfatizava a execução. Seu desenho servia mais como um plano aberto ao fazer “espontâneo”. A pintura de Ticiano instituiu um estilo que, conforme a autora, não tinha nada em comum com as qualidades consideradas mais escandalosas do maneirismo, mas era capaz de produzir apelo afetivo. Ela criava um novo estilo afetivo que abria a pintura à participação dos observadores de tal modo que eles deixassem de ser simplesmente espectadores convidados a responder com julgamento racional. Ela abalou a idealização, criadora da distância entre o quadro e o público. Ela era inequívoca no reconhecimento do evento religioso narrado e, ao mesmo tempo, emocionalmente carregada, engajando o olhar na direção daquele evento e dos seus sentidos espirituais.

Ao operar por meio de categorias tais como “espontaneidade” e “improviso”, cuja impressão as técnicas peculiares de um Ticiano ou Tintoretto buscavam causar, a autora lança mão do conceito italiano de *sprezzatura*, difundido na obra de Baldassare Castiglione. Ou seja, a capacidade de emocionar dessa arte religiosa não exclui (muito ao contrário...) a sua zelosa preparação (embora muitos dos críticos coevos, como Pietro Aretino e Vasari, tenham enfatizado, negativamente, a *prestezza* de Tintoretto), mas inclui, no estudo e, principalmente, na sua execução, mecanismos para a atenuação da artificialidade, tornando a obra mais viva e, logo, mais capaz de gerar empatia no público. O capítulo sobre Tintoretto é uma belíssima advertência contra a imposição de categorias binárias para a classificação da “História da Arte”, como nas palavras de Hall: “Tintoretto quebra as categorias organizadas que gostamos de impor: Itália central, desenho; Veneza, cor” (p. 180).

A “teatralidade” desta nova arte religiosa é um dos aspectos enfatizados no capítulo dedicado a Tintoretto. Ela se vê, por exemplo, nas decorações de *scuole* (confrarias, irmandades) e das narrativas para laterais de igrejas realizadas pelo pintor, quando comparadas a obras do mesmo gênero de Carpaccio. A comparação abre espaço para que se demonstre a verdadeira “reinvenção” de Tintoretto do “gênero das laterais”, cujo foco é mais narrativo que devocional. Nesse sentido, citando o texto,

It is possible to create narratives and laterals that only instruct, but Tintoretto refused to let his viewer remain aloof and regard his scenes with the mind only. He invented a manner of treating light, colour, space, staging, brushwork, and surface so that his own passion and energy are contagious. He so astonishes us with his creative inventions and theatre that we are held before them to decipher, to take them in. They are not devotional images in the sense that they are meant to engender prayerful meditation, but they capture his viewers and involve them in the story in a way that moves away from traditional narrative toward devotion. (p. 179)

Tintoretto buscou a teatralidade por vários meios: estudos preparatórios com figurinos de cera sobre uma miniatura de palco; pelo uso dos *sforzi* para as figuras cujo decoro permitisse tal forma; a exploração da técnica do escorço; o recurso pioneiro e experimental do fundo escuro; o estudo pormenorizado das diferentes qualidades, intensidades e direções das quatro fontes de luz (natural, sobrenatural, vela e tocha), introduzindo uma iluminação complexa nas cenas representadas, e outros meios. No “teatro” de Tintoretto, não há imitação da normalidade, mas o observador é chamado a “suspender o seu julgamento, acreditar e participar empaticamente” (p. 186). No teatro de sua pintura, é dada “instrução por exortação emocional” (p. 194). Mas se Tintoretto consegue, com isso, engolfar o observador emocionalmente, Hall argumenta que Federico Barocci o encanta. Onde há empatia em Tintoretto, há, sobretudo, êxtase em Barocci; onde há *sprezzatura* ou *prestezza* em um, há um processo laborioso e elaborado no outro. A via principal de toque dos afetos pela pintura religiosa de Barocci está no seu *colorito* e na aplicação própria que ele dá à técnica do *sfumato*, aprendida de Correggio e, indiretamente, de Leonardo.

O foco da autora no capítulo destinado a Barocci está na compreensão do seu manejo das cores e como ele foi capaz de produzir um o terceiro nível da cognição espiritual; ou seja, aquele nível, conforme o cardeal Paleotti, alcançado sob a luz da graça divina. Tal nível de compreensão não seria meramente intelectual, mas um tipo de estupor, um transe, um sonho, um raptos por meio do qual a alma seria liberada do corpo para temporariamente comunicar-se diretamente com o divino. Trata-se de uma transfiguração, um êxtase místico, uma experiência psíquica similar à embriaguez. A pintura de Barocci parecia capaz de ativar esta experiência psíquica e mística. Primeiro, por meio da superfície porosa e da coloração diáfana (*filmy colour*), era possível construir um espaço indeterminado, análogo ao transcendente. Além disso, trabalhando as cores por assimilação e evitando fixar o olhar do observador sobre figuras individuais mais definidas e destacadas, Barocci criaria uma espécie de ilusão de movimento em suas figuras, fazendo a visão do observador mover-se pelo quadro, gerando excitação. Barocci não representava simplesmente o êxtase de santos visionários, mas dispunha a própria visão para o êxtase do observador: atitude artística que só se tornou possível (ou desejável) a partir do momento em que a Igreja passou a buscar, na arte, um meio potente de tornar o “conhecimento espiritual”, tal como definido por Paleotti, diretamente acessível aos fiéis.

Mas, como está bem atenta a autora, a valorização da experiência mística é equívoca no entendimento da Igreja pós-tridentina. Por um lado, ela é eficaz para a ardorosa adesão à fé almejada por Roma. Por outro, caso ganhasse autonomia em relação à “correta interpretação”, disciplinada conforme a hierarquia eclesiástica, era uma via perigosa e não raro asso-

ciada com artimanhas demoníacas. Pois é neste cruzamento entre mística e doutrina que El Greco floresce no livro. El Greco chega ao auge de seu estilo em Toledo: local nevrálgico de implementação das reformas tridentinas na Espanha, onde Felipe II buscava construir a imagem do mais católico dos Estados, zeloso e ortodoxo na aplicação do Concílio. Ao mesmo tempo, Toledo era a casa dos dois místicos Santa Tereza de Ávila e São João da Cruz. Nesse lugar, El Greco foi reconhecido como um pintor capaz de satisfazer a necessidade dos prelados de “aproveitar a energia espiritual que estava eletrizando o ar” (p. 229). Isso porque “a descoberta pessoal de El Greco, a partir dos venezianos, era como pintar obras intelectualmente respeitáveis e doutrinariamente corretas que fossem também afetivas” (p. 232).

O ponto mais fundamental do estilo de El Greco é o seu sistema de luz e de cor, cujo efeito expressaria visualmente a noção de “luz metafísica”, fonte de “iluminação espiritual”, explicada por Pseudo-Dionísio em *De coelesti hierarchia*. No apogeu do seu “estilo místico”, na medida em que as figuras se movimentam ascendentemente na hierarquia espiritual, mais a luz se torna pura e branca, removendo a cor e dissolvendo o modelamento das formas. A luz de El Greco funciona totalmente diferente da luz caravagesca. Se, no primeiro, ela tem como fonte as figuras divinas, formando uma hierarquia por meio de iluminação; em Caravaggio, a fonte de luz é sempre separada das figuras. Em El Greco, a luz é inequivocamente sobrenatural; no segundo, ela não é nem natural nem sobrenatural, mas indeterminada. Já a escuridão funciona, em Caravaggio, como preâmbulo para a iluminação, preparação necessária ao encontro espiritual, o que acentua o seu caráter místico por caminhos distintos do de El Greco.

Caravaggio fecha o livro pelo profundo estranhamento que ele representou em seu tempo. Não um estranhamento puramente revolucionário e escandalizador como muitas vezes é tentador atribuir ao seu gênio, mas um estranhamento compreendido por cardeais romanos já em um momento (última década do século XVI) em que o poder da sua pintura “heterodoxa” era capaz de veicular a mensagem cristã adequadamente. Caravaggio criou um drama visual por meios completamente distintos de Ticiano, Tintoretto, Barocci e El Greco. Ao invés de buscar o movimento das suas figuras, a abertura ao transcendente, o indeterminado das formas e outros efeitos centrais aos outros quatro artistas tratados no livro, ele retornou à pintura solene da “Alta Renascença”, embora substituindo a idealidade por cenas equívocas do cotidiano. Seus quadros apresentam o transcendente como uma “segunda pessoa” da vida comum, secularizando-se pois o sagrado e sacralizando o secular. Em outros termos, dramatiza a história sagrada fazendo-a presente e reconhecível no dia a dia das relações humanas e visível nas expressões faciais e corpóreas de gente de carne e osso, representadas de maneira “cuidadosamente espontânea” e “naturalista”.

Marcia Hall demonstra, no conjunto do seu livro, que o controle e a disciplina impostos por Trento sobre as artes não impediu o florescimento uma nova pintura religiosa, cuja “estética” não se apagou diante de uma função meramente didática. Pelo contrário, os artistas que inventaram estas novas tendências não iam contra a Igreja contrarreformada, mas estavam em sintonia com a sua busca por imagens capazes de excitar o fervor religioso de maneira universal. No entanto, para a autora, foi necessário certo distanciamento dos artistas do centro do poder eclesiástico nas dé-

cadadas que sucederam o Concílio para que paradigmas artísticos originais fossem gerados. Em Roma, o antimaneirismo didático esteve muito longe de conseguir gerar efeitos emocionais, e a *Maniera*, ainda mais distante de ajustar-se à propaganda religiosa para além dos ambientes cortesãos, além de ser recheada de formas sensuais e fantasiosas tomadas como indecorosas pelo cânone tridentino. Veneza passa a ser, assim, a ser o centro dessa nova criação artística.

Mas é exatamente neste ponto que o livro parece mais aberto, se não a críticas, a problematizações. Mais de uma vez, a própria autora se ressentida por não incluir em seu estudo algo mais detido sobre Anniballe Carracci e Paolo Veronese. O argumento mais forte que ela mesmo dá para tê-los deixado de fora é por reconhecer neles nem tanto transformações em direção a uma arte afetiva, mas um retorno ao modelo “cerebral” de criação da “Alta Renascença”. Em outros termos, são pintores que valorizaram o desenho preparatório separado da tela e um fazer mais “coletivo” da arte, menos aberto, portanto, ao improvisado e muito mais atento à invenção do que à execução. Correggio também é tratado sem muito vagar, apesar de ser reconhecido como central na formação dos estilos de Barocci e de El Greco. Ao subdimensionar a Emília Romana e a Lombardia, por exemplo, Hall evitou confrontar o seu argumento da distância dessa nova arte religiosa em relação ao centro disciplinador da Igreja, mais especialmente, nesses casos, em relação a personagens como Gabriele Paleotti e Carlo Borromeo. Contudo, como vimos, para a própria autora, Barocci foi muito eficaz em dar respostas a uma questão artística e teológica fundamental lançada por Paleotti e, por sua vez, El Greco viveu numa Toledo em que a “relativa atmosfera de tolerância artística e teológica” (p. 228) alegada pela autora não parece muito verossímil. Talvez em Bologna tal liberdade fosse ainda maior do que em Toledo ou mesmo uma liberdade diferente, mas, certamente, estaria longe de qualquer pressuposição de “obscurantismo” ou de “aversão às novidades”.

Outro ponto a ser destacado é que, apesar das origens dos pintores tratados no livro não serem romanas, todos os cinco passaram por Roma e, em maior ou menor grau, tais passagens foram relevantes nas suas formações artísticas. Para a autora, somente por volta da década de 1590, com a atenuação da força de cardeais mais conservadores, é que Roma tornar-se-ia mais aberta à nova arte religiosa afetiva tratada no livro, exatamente quando Caravaggio (e Anniballe Carracci...) despertariam enorme interesse na capital do mundo católico. Ao concentrar-se em Caravaggio, usando-o, aliás, como ponto de chegada de seu argumento, e descartar o estudo mais detido de Carracci e da Academia dos *Incamminati*, a autora, sem confessar, acaba por tomar o partido do “caravaggismo”, retomando, silenciosamente, uma querela das mais estéreis da crítica da arte.

Há ainda outro silêncio importante a se notar. O estudo de Hall é concentrado demasiadamente na Itália. Mesmo a Toledo de El Greco aparece com a sugestão de uma Veneza transportada para o contexto espanhol. Que, por exemplo, o “exotismo” das antiguidades egípcias e das descobertas do Novo Mundo tenham tido impacto nos *groteschi* e *veduti* maneiristas, dando soluções interessantes para o problema da “fantasia” na arte religiosa pós-tridentina⁴, é algo cujo tratamento talvez não seja justo de se cobrar do livro; mas chama muito a atenção que a arte do “norte da Europa”, sobretudo holandesa e flamenga, só seja tratada pelo seu viés

⁴ Ver, por exemplo, FARAGO, Claire. Introduction. In: *Reframing the Renaissance: visual culture in Europe and Latin America (1450-1650)*. New Haven and London: Yale University Press, 1995. Sobre as “antiguidades egípcias” e seus impactos na Renascença italiana, ver: CURRAN, Brian. *The Egyptian Renaissance: the afterlife of ancient Egypt in early modern Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

“protestante”, ainda nos primeiros capítulos. A presença de um norte católico em contato artístico, cultural e comercial com a península itálica é desconjurada da análise. Considerar as interações entre Itália e norte da Europa poderia “complicar” a tese de Hall, pois o desenho preparatório e um outro gênero a ele muito familiar, o impresso, foram veículos imprescindíveis desta comunicação (que era também comercial). Como vimos, a vertente pictórica valorizada no livro é aquela em que o desenho é aberto ao improvisado e a reprodutibilidade da obra é dificultada. Por outro lado, o desenvolvimento da paisagem e da “natureza morta”, ingredientes caros, por exemplo, na arte afetiva de Ticiano e Barocci, respectivamente, inscreve-se em uma longa história que inclui, fortemente, Flandres e Holanda.

Mas o fato é que é fácil jogar pedras no telhado quando não se participa da edificação dos alicerces de uma casa. A “casa” de Hall é uma fortaleza em terra firme. Naquilo que é a sua proposta, compreender a criação de uma nova arte religiosa de teor emocional a partir da Contrarreforma na segunda metade do século XVI, o livro coloca-se como leitura fundamental: inspiradora, sugestiva e de enorme clareza. É ferramenta útil ao pesquisador de história da arte religiosa, mas também capaz de entreter qualquer leitor culto, interessado em ter uma compreensão geral sobre o assunto. Trata-se de uma contribuição importante para a compreensão dos sentimentos religiosos e das suas formas de excitação, disciplina e direção na “época moderna”.



Resenha recebida em maio de 2013. Aprovada em junho de 2013.