

O século XVII e a expressão pictórica das paixões

Leila de Aguiar Costa

Doutora em Ciências da Linguagem pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*.

Em *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, texto de Charles Perrault publicado entre 1688 e 1697, em plena *Querelle des Anciens et des Modernes*, uma das personagens, o Abade, dedicar-se-á a um longo arrazoado sobre sua aceção da arte pictórica. A perspectiva do Abade é relevante pelo fato de representar a modernidade a respeito dos modos de pintar. Dela se deve essencialmente reter a exposição dos "três elementos na pintura", elementos fundamentais, a saber, "a representação das figuras, a expressão das paixões e a composição do conjunto" (Perrault, 1995, p. 153). A passagem é longa, mas merece ser citada *in extenso*:

Dans la représentation des figures je comprends non seulement la juste délinéation de leurs contours, mais aussi l'application des vraies couleurs qui leur conviennent. Par l'expression des passions, j'entends les différents caractères des visages & les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent faire, ce qu'elles pensent, en un mot ce qui se passe dans le fond de leur âme. Par la composition du tout ensemble, j'entends l'assemblage judicieux de toutes ces figures, placées avec entente, & dégradées de couleur selon l'endroit du plan où elles sont posées (Perrault, 1995, p. 153).

Como é possível perceber, toda a tirada do Abade está fundamentada sobre a pintura da alma. Para que um quadro seja verdadeiramente uma obra-prima, não se trata unicamente de bem organizar seu assunto, de fazer uso adequado das luzes e de expor os objetos em uma conveniente organização. Ele somente será superior se comover, encantar e arrebatado seu espectador — que terá seus sentidos, seu coração e sua razão comovidos, encantados e arrebatados se à pintura concorrerem a "justa

delineação dos objetos revestidos com suas verdadeiras cores e, sobretudo, a expressão viva e natural dos movimentos da alma". O Abade é preciso em sua descrição dos efeitos impressivos causados pela verdadeira e superior pintura:

La juste délinéation des objets, accompagnée de leur couleur, frappe agréablement les yeux ; la naïve expression des mouvements de l'âme va droit au coeur, & imprimant sur lui les mêmes passions qu'il voit représentées, lui donne un plaisir très sensible. Et enfin l'entente qui paraît dans la juste distribution des ombres & des lumières dans la dégradation des figures selon leur plan & dans le bel ordre d'une composition judicieusement ordonnée, plaît à la raison, & lui fait retenir une joie moins vive à la vérité, mais plus spirituelle & plus digne d'un homme (ibidem, p. 154).

Não por acaso, no *Parallèle*, o moderno Abade travará um embate com o Presidente, defensor das maneiras pictóricas da Antigüidade, a respeito de dois quadros, um de Paolo Veronese (*Os peregrinos de Emaús*) e outro de Charles Le Brun (*Família de Darius*): a intenção aqui é a de provar a superioridade de Le Brun – digno representante da Modernidade, não por acaso nomeado *Premier Peintre* do reino – face a Veronese – pintor renascentista, é verdade, mas tomado como um ultrapassado Antigo. Importa assinalar que todo o embate entre o Abade e o Presidente se dará em torno da expressão das paixões e da pintura da alma, que Le Brun teria muito mais captado do que Veronese. Vejamos, então. Para o Abade, se um quadro é um poema mudo, ele deve respeitar plenamente suas unidades, isto é, a de lugar, a de ação e a de tempo – e respeitá-las ainda mais do que o faz o poema, pois que na pintura "o lugar é imutável, o tempo indivisível e a ação momentânea" (Perrault, 1995, p. 156). É graças ao exercício efrástico que o Abade atribuirá maior excelência, e portanto a vitória, à pintura de Le Brun, que teria respeitado as unidades e, ainda, a verossimilhança, a *bienséance* e o bom-senso na composição. Ele principia, pois, pela éfrase e pelo repertório dos defeitos dos *Peregrinos de Emaús* (fig. 1):

Tous les personnages sont à la vérité dans la même chambre, mais il y sont aussi peu ensemble que s'ils étaient en des lieux séparés. Ici est notre Seigneur qui rompt le pain au milieu de deux Disciples, là sont des Vénitiens et des Vénitiennes qui n'ont presque aucune attention au mystère dont il s'agit; et dans le milieu sont de petits enfants qui badinent avec un gros chien (Perrault, 1995, p. 156).



Figura 1

Aos olhos do Abade, Veronese teria essencialmente pecado na organização e na articulação do tema tratado por seu quadro: o que ali se reconhece seria, antes, uma espécie de sobreposição de assuntos diferentes, que deveriam por isso mesmo compor quadros diferentes e não um único, como acontece. O Presidente, em sua defesa do pintor renascentista, procura explicar essa confusão de assuntos em um único quadro: lugar-comum em "quadros religiosos", aqueles que o encomendam se fazem nele representar ao lado de sua família. Mesmo que conhecedor de tal uso, o Abade não pode deixar de notar que Veronese comete erros primários, erros que "não seriam perdoados a um escolar" (Perrault, 1995, p. 156): o pintor renascentista não só não respeita as leis poéticas da pintura como não se mostra respeitoso das leis pictóricas de seu ofício de pintor. E peca então contra a perspectiva!

Il a mis deux points de vue dans son tableau, l'un pour le paysage, e l'autre pour la chambre, où le Sauveur est assis à table avec ses Disciples; car l'horizon du paysage est plus bas que cette table dont on voit le dessus qui tend à un autre point de vue beaucoup plus élevé (ibidem, p. 157).



Figura 2

Como era de esperar, todas as virtudes estão do lado do quadro de Le Brun: *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (fig. 2) é um "verdadeiro poema onde todas as regras são observadas" (*idem, ibidem*):

L'unité d'action, c'est Alexandre qui entre dans la tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que les personnes qui s'y doivent trouver. L'unité de temps, c'est le moment où Alexandre dit qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Ephestion pour lui, parce que Ephestion est un autre lui-même (idem, ibidem).

Le Brun age assim não apenas como verdadeiro poeta mas igualmente como eficaz historiador — e como excelente pintor, que respeita a perspectiva, a economia do conjunto, as luzes e os *dégradés*¹. Mas seu mérito maior está, como era de esperar, na representação das paixões, e na representação das "expressões particulares" das paixões experimentadas pelas personagens do quadro (fig. 3):

Tout ne va qu'à représenter l'étonnement, l'admiration, la surprise et la crainte que cause l'arrivée du plus célèbre Conquérant de la Terre [...] La mère de Darius, abbatue sous le poids de sa douleur et de son âge, adore le Vainqueur, et prosternée à ses pieds qu'elle embrasse, tâche de l'émouvoir par l'excès de son accablement; la femme de Darius non moins touchée, mais ayant plus de force, regarde les yeux en larmes de celui dont elle craint et attend toutes choses. Statira dont la beauté devient encore plus touchante par les pleurs qu'elle répand paraît n'avoir pris d'autre parti que celui de pleurer. Parisatis plus jeune et par conséquent moins touchée de son malheur, fait voir dans les yeux la curiosité de celles de son sexe, et en même temps le plaisir qu'elle prend à contempler le Héros dont elle a ouï dire tant de merveilles. Le jeune fils de Darius, que la Mère présente à Alexandre, paraît surpris, mais plein d'une noble assurance que lui donne le sang dont il est né, et l'accoutumance de voir des hommes armés comme Alexandre. Les autres personnages ont tous aussi leur caractère bien marqué, que non seulement on voit leurs passions en général, mais la nature et le degré de ces passions selon leur âge, leur condition et leur pays [...] D'ailleurs, quelle beauté et quelle diversité dans les airs de tête de ce tableau: ils sont tous grands, tous nobles, et si cela se peut dire, tous héroïques en leur manière, de même que les vêtements, que le Peintre a recherché avec un soin et une étude inconcevable (ibidem, p. 157-8).

¹ O Abade não pode deixar de observar que, segundo ele, Rafael não teria sabido recorrer à degradação das luzes e ao enfraquecimento das cores causado pela "interposition de l'air, en un mot ce qu'on appelle la perspective aérienne" (Perrault, 1995, p. 159). Eis porque "les figures du fond du tableau sont presque aussi marquées que celles du devant, que les feuilles des arbres éloignés se voient aussi distinctement que celles qui sont proches, et que l'on n'a pas moins de peine à compter les fenêtres d'un bâtiment qui est à quatre lieues, que s'il n'était qu'à vingt pas de distance" (idem, ibidem).



Figura 3

Ora, é o próprio Le Brun quem pronuncia, em 7 de abril e em 5 de maio de 1668, na *Académie Royale de peinture et de sculpture*, o discurso intitulado *L'Expression des Passions*, que ele faz acompanhar de 23 *croquis* em carvão, sendo que 15 deles são cabeças a representar expressões (fig. 4). Tal conferência pretende expor as teorias da "expressão geral" e da "fisionomia". Inspirando-se no renascentista italiano Leon Battista Alberti e do seiscentista francês Nicolas Poussin – cuja carreira se construiu em Roma –, Le Brun atribui fundamental importância à linguagem da fisionomia e dos gestos, pois que são os afetos que devem ocupar o primeiro plano da composição pictórica. Mais: tais afetos, representados visualmente, têm como objetivo último comover o espectador – e reconhecemos aqui a mesma visada de Perrault, na voz do Abade. Cumpre observar que Le Brun dedica particular interesse à expressão das paixões violentas (como o medo ou a ira), pois que, segundo ele, são elas as mais aptas a produzir no espectador "grandes movimentos" anímicos –; por sua vez, as paixões como o amor ou a esperança "quase não são perceptíveis" sobre a fisionomia. A fisionomia, então, é a moldura que "faz ver" e que significa algo, graças à alteração de seus traços e expressões². *Expressão*. Eis o termo-chave da conferência de Le Brun e sobre o qual se fundamenta toda a sua teoria sobre a pintura:

² Parece evidente que a teoria das paixões de Le Brun é um tanto quanto "ingênua e rígida", para retomar os termos de Alain Mérot em seus comentários que precedem cada uma das conferências proferidas ao longo do século XVII na



Figura 4

L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on veut représenter: elle est nécessaire et entre dans toutes les parties de la peinture; un tableau ne saurait être parfait sans l'expression; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et tout qui est feint paraît être vrai.

Academia Real de Pintura e de Escultura. O comentador assinala, por exemplo, que "le peintre n'a pas tenu compte de la complexité et de l'ambiguïté trompeuse [...] des altérations du visage" (Mérot, 1996, p. 147). E cita André Félibien e Roger des Piles para exemplificar as deficiências do tratado de Le Brun: do primeiro, relembra sua contestação da "veracité supposé du visage (on peut dissimuler ses sentiments)" (idem, *ibidem*) e sua exigência de uma "classification plus subtile"; do segundo, assinala a sua censura às definições "trop générales et incomplètes, car elles ne donnent pas leur importance aux autres mouvements du corps. Pour atteindre en ce domaine la vérité, le peintre devrait 'prendre la place de la personne passionnée' et 's'échauffer l'imagination'" (idem, *ibidem*).

Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures [...].

L'expression est aussi une partie qui marque les mouvements du coeur, et qui rend visibles les effets de la passion (Le Brun, 1996, p. 148).

Expressão, pois. O termo é novo neste século XVII. Importa, neste sentido, abrir aqui um *excursus* para entender como o Seiscentos o define. À consulta do *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français*, de Antoine Furetière, publicado em 1690, verifica-se que *Expressão* e *Expressar* (*exprimer* em francês) relacionam-se fortemente com a retórica e a oratória, pois que tanto o substantivo quanto o infinitivo querem significar a exposição de um pensamento por meio de um discurso bem ordenado, claro e ornado³. O próprio Furetière refere-se ao uso do termo em pintura: "diz-se também, em termos de Pintura, vivas expressões das paixões". Expressar vivamente as paixões pela pintura: o termo, e o significado

³ "Expression, se dit du choix des paroles qui est requis pour faire un discours éloquent. Ce n'est pas assez à un Orateur, à un Poète, d'avoir de belles pensées, il faut encore qu'il ait une heureuse expression ou élocution"; "Exprimer. Expliquer ses pensées, décrire bien quelque action. Les Orateurs doivent s'exprimer en beaux termes, clairs, nets et choisis [...] Ce mot vient du Latin exprimere". É de observar que a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, instituída em 1635, traz praticamente a mesma aceção de Furetière para os termos *Expressão* e *Exprimer*: "Expression, signifie aussi, Les termes & la maniere dont on se sert pour exprimer ce qu'on veut dire. Belle, noble, elegante, forte expression. expression vive, hardie, energique. il a l'expression populaire. la pensée est belle, mais il y a quelque chose à dire à l'expression. je trouve cette expression mauvaise, trop foible. je ne condamnerois pas cette expression là. cette expression fait une belle, une vilaine idée. On appelle aussi en termes de Peinture & de Sculpture, Expression, La representation vive & naturelle des passions. Ce Peintre excelle particulièrement dans l'expression"; "Exprimer. Il signifie fig. Enoncer, représenter ce qu'on a dans l'esprit. Il exprime bien sa pensée. cette pensée est belle, mais elle n'est pas bien exprimée. je ne scaurois trouver des termes assez forts pour exprimer ma reconnoissance. ce mot, cette phrase exprime bien la chose. cet auteur, ce poete exprime bien les passions. exprimer sa douleur par ses larmes. On dit, qu'Une passion est bien exprimée dans un tableau, pour dire, qu'Elle y est bien depeinte".

que a ele subjaz, fizera sua entrada no vocabulário de pintura por volta de 1650 e não possuía equivalente nas outras línguas vernáculas. Inicialmente, *expressão* é sinônimo de *representação*, isto é, utilizado no sentido mais geral de expressão do assunto do quadro. Em seguida, seu sentido se restringe, e aquela representação torna-se representação das paixões. É a este significado que se refere Furetière, certamente em razão da acepção que Le Brun confere ao termo após sua conferência: à expressão geral, "ingênua e natural semelhança das coisas que se deseja representar", acrescenta-se a expressão particular, "que marca os movimentos do coração e que torna visíveis os efeitos da paixão". Fechemos o *excursus* e retornemos à conferência de Le Brun.

Após a introdução, e observações sobre a origem "cerebral" das paixões — ele segue aqui Descartes, que julga que as paixões têm seu núcleo no cérebro e não no coração⁴ —, Le Brun passa à descrição dos "movimentos internos" das paixões, dividindo-as em "paixões simples" e em "paixões compostas": as primeiras são a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria, a tristeza; as segundas, o temor, a esperança, o desespero, a astúcia, a ira. Em seguida, dedica-se a expor "quais são as partes do corpo que servem para expressar, exteriormente, as paixões" (Le Brun, 1996, p. 151) — e aqui, já se disse, sua atenção é praticamente toda voltada "aos movimentos exteriores" do rosto, da fisionomia. Eis porque a conferência de Le Brun pode ser considerada como o "acontecimento máximo de uma história da fisiognomia no século XVII" (Courtine, 1988, p. 85), como ponto de inflexão desta ciência da fisionomia, uma vez que em Le Brun o rosto não será mais espelho da alma:

⁴ Em novembro de 1649, Descartes vê publicado seu *Traité des Passions de l'Âme*, precedido de um *Avertissement d'un des amis de l'auteur*. Na carta que conclui esta peça liminar, a voz autoral explica que seu desejo, ao compor o tratado, "n'a pas été d'expliquer les passions en orateur, ni même en philosophe moral, mais seulement en physicien" (Descartes, 1988, p. 151). O tratado dá-se como objetivo último a construção de uma sintomática das paixões, que são analisadas não como um efeito mas segundo o que são em sua essência: não se trata de um fenômeno físico endógeno mas de uma decorrência dos movimentos intercerebrais. O que equivaleria dizer que a "fonte" das paixões encontra-se no coração e que sua "sede" está no cérebro — paixões não teriam, pois, origem espiritual. Diga-se, entre parêntesis, que se Le Brun é marcado pela perspectiva cartesiana tal se daria pelo fato de as paixões poderem, em Descartes, receber uma "*traduction sémiotique: elles peuvent feindre l'expression ou la mimique corporelle*", como pretende Jean-Maurice Monnoyer em seu ensaio introdutório ao tratado (1988, p. 129).

ele se tornará a expressão física de suas paixões. E, como afirma ainda Courtine, o deslocamento de sentido é dos mais relevantes, pois que a fisiognomia de Le Brun supõe o aparecimento de um novo e determinante protagonista: o organismo, isto é, "o homem espiritual deve ser localizado no corpo humano. O homem interior é também um *homem orgânico*" (*ibidem*, p. 87), todo entregue ao mecanismo do corpo e às paixões da alma, que reside na glândula pineal, "pequena glândula" segundo Le Brun, o que equivale a dizer que a própria alma faz parte daquela organicidade. Homem orgânico trabalhado por ações, ações causadas mecanicamente pelos movimentos anímicos e que se manifestam na superfície do corpo – donde a pedra-toque da conferência: a *Expressão*. Neste sentido, se às conferências se atribui o estatuto de modernidade, é porque elas "libertam as percepções e as representações da fisionomia das superfícies imóveis onde foram inscritas pela tradição fisiognômica para inscrevê-las em uma *morfologia da expressão*" (*ibidem*, p. 104).

Uma derradeira observação, histórica, sobre a constituição da *Académie Royale de peinture et de sculpture*. Releve-se, inicialmente, sua filiação à tradição italiana das academias⁵ que, no século XVI, apregoavam não apenas a autonomia do artista mas, essencialmente, a nobreza do pintor – que não é mais simples artesão –, artista que deve dar mostras de sólida cultura e de domínio de balizas teóricas. A *Académie Royale* nasce, precisamente, da necessidade experimentada pelos artistas franceses seiscentistas de preservarem sua liberdade e, o que importa sobremaneira, de assegurarem para si a formação dos artistas, o que explica seu primeiro objetivo: ensinar as regras da pintura e da escultura. É em 1655 que a Academia de pintura e de escultura, com o apoio do cardeal Mazarin, torna-se Academia Real⁶. Como se pode perceber, o movimento de autonomia das artes e dos artistas passa, curiosamente, pelo crivo do político, e termina por se centralizar completamente, girando em torno do monarca absoluto. É justamente o rei, Louis XIV, que lhe atribui a dupla função de formação dos artistas⁷ e de reflexão teórica sobre a pintura⁸. As conferências são o

5 Lembre-se, a título de exemplo, a existência da *Accademia del disegno*, fundada em 1563 em Florença por Vasari. Em Roma, em 1577, uma academia de desenho substitui a Corporação de São Lucca.

6 Assinale-se que é no século XVII francês que emergem diversas academias: em 1635, nasce a *Académie Française*; em 1661, a *Académie de danse*; em 1669, a *Académie de musique* e em 1671 a *Académie d'architecture*.

7 É somente em 1673 que a Academia expõe publicamente suas obras, assim prefigurando o espírito de Salão.

resultado direto de tal reflexão: elas visavam à instrução dos alunos e à apresentação de uma cultura comum a todos os membros. Elas terminam por legiferar e codificar a arte pictórica francesa. Assinale-se, igualmente, que a Retórica e a Poética reinam ali imperiosas e absolutas, pois que se inscreve em filigrana nas conferências pronunciadas a comparação entre a pintura e a poesia – ou a definição da pintura como equivalente da poesia, numa herança direta do *ut pictura poesis* horaciano. Isso equivale a dizer que à arte pictórica devem ser aplicados todos os princípios da poesia – é o que apregoa o Abade, como vimos, em *Parallèle des Anciens et des Modernes* –: a pintura deve imitar a natureza, respeitar na escolha do assunto e dos traços gerais da composição (*inventio* retórica) os temas tradicionais emprestados seja da Bíblia seja da tradição antiga, obedecer as regras da expressão, da conveniência e, enfim, contribuir para a instrução (*docere*) do espectador ao mesmo tempo em que lhe propicia deleite (*delectare*). Entretanto, o *ut pictura poesis* tende, ao longo do século XVII, a ser substituído pelo *ut rhetorica pictura*: se a retórica dirige-se à razão, seu similar nas artes visuais não pode se apoiar senão "sobre o desenho, sobre a ciência das proporções, sobre a disposição a um tempo bela e lógica de todas as partes e sobre a fidelidade à história, a este discurso primeiro [que se tenta superar] para torná-lo mais persuasivo, se tal é possível" (Mérot, 1996, p. 26). Observe-se, contudo, que se esta "retórica, precisa e sóbria na época de Poussin", torna-se "mais teatral e patética ao final do século", isto não significa dizer que doutrina e discurso acadêmicos abandonam a utilização de "uma linguagem clara, amplamente acessível e que respeite as conveniências do tema e do destinatário" (*idem, ibidem*). Seja como for, é fato que entre os anos 1671 e 1677 eclode a *Querelle du coloris*, que acaba por conferir à *Académie* papel fundamental no aparecimento e desenvolvimento de uma arte moderna, mais preocupada com o *delectare* do que com o *docere*. Pois que a cor, que logo recebe a denominação de *coloris* – a envolver, então, não apenas a cor mas, igualmente, a ciência das luzes e das sombras –, *coloris*

⁸ Não surpreende, pois, que a *Académie royale*, assim como todas as outras, encontre-se envolvida em um processo de glorificação da monarquia e da figura de seu regente, transformada por literatos, pintores e escultores em símbolo de Modernidade. Como assinala pertinentemente Courtine, "les Conférences systématisent l'étude de l'expression portée par la physionomie de manière à traduire sans ambiguïté aucune les passions et les caractères qui interviennent dans ces tableaux d'histoire qui chantent les louanges de Dieu ou du Roi, et dont il faut que soient lues clairement les leçons, pour l'édification de tous" (Courtine, 1988, p. 103). Não por acaso, em 1793, após a Revolução, todas as Academias são desfeitas.

que desempenha papel subversivo, deve atuar francamente e subitamente na impressão causada junto ao espectador de um quadro, concebido por "amplos ritmos, de preferência circulares para melhor responder às condições fisiológicas da visão, organizado por grandes massas de claros e de sombras" (Mérot, 1996, p.26-27).

Referências Bibliográficas

- COURTINE, Jean-Jacques. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*. Paris: Rivages, 1988.
- DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Précédé de « La pathétique cartésiennes » par Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1988.
- LE BRUN, Charles. « L'expression des passions ». In : *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Édition établie par Alain Mérot. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- PERRAULT, Charles. *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*. Genève: Slatkine Reprints, 1996.