

Iconografia do estranhamento: alegorias de uma pintura do século XVII

Thaís Montenegro Chinellato

*Doutora em Semiótica e Linguística Geral pela Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.*

*Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo.*

“Os idiotas levarão cinco anos para gostar de mim; os invejosos, nunca”.

(J.W. Rochester)

“Toda arte se liga a essa identificação, a essa capacidade infinita do homem para se metamorfosear, de modo que, como Proteu, ele possa assumir qualquer forma e viver mil vidas diferentes sem se destruir pela multiplicidade de sua experiência”.

(Ernst Fischer)

Excêntrico, libertino, charlatão; nobre, culto e encantador. John Wilmot Rochester (1647-1680), poeta satírico inglês, deixa entrever em sua biografia o mote longínquo para equacionar, num só ícone, pintura, dramaturgia e poesia, sob a intersecção do estranhamento. Equivalências simbólicas entre um retrato que se quer enigmático e a existência errante de seu protagonista ocultam um testemunho narcísico, numa ordem perturbadora: enquanto recebe uma coroa de louros, um macaco oferece à indiferença de Rochester a página arrancada de um livro, signo da inteligência privilegiada que impulsionou o debochado súdito de Charles II ao extremo de escarnecer de si mesmo.

A nobreza e a impostura fizeram a etiqueta daquele que se tornou um depositário do espírito da restauração inglesa, no século XVII (época de fulgurantes propostas artísticas e filosóficas, como as ideias polêmicas de Spinoza, a teoria racionalista de John Locke e a obra de Shakespeare, que já havia trazido novos escopos à vida cultural na Inglaterra). Na triunfal e retórica arte barroca, o poeta perpetuou a imagem que ilustra o frontispício da rara edição de sua biografia (**Lord Rochester's Monkey**) (fig.C), cujas aventuras haveriam de ser reconstituídas no cinema em **The Libertine** (título homônimo de um epíteto que o personificou); numa página inteira do

New York Times, o filme anunciou sua estreia em março de 2006 (fig.B).

Não seria impropriedade distinguir na iconografia de Rochester a antecipação de uma arte que, séculos à frente, instigaria os surrealistas a urdirem seres e objetos em inespéradas prefigurações de feição onírica. Na pintura e no cinema, Salvador Dalí e Luis Buñuel, respectivamente, são nomes representativos de um movimento de ruptura que, nas linguagens visuais, aproxima elementos aparentemente inconciliáveis. Nos desafios aos sentidos também se dispõem as funções da linguagem, recorrentes na determinação da natureza de mensagens e códigos em diferentes universos de discurso: na inventiva imagem de Rochester, ressuma a função poética (objeto de estudo de Roman Jakobson), centrada em arranjos barrocos cujos efeitos estéticos promovem a ousadia de um estranhamento que ultrapassou os cânones da arte inglesa muito antes do surrealismo.

Da subjetividade da fruição aos aparatos teóricos com os quais se intenta pesquisar a arte, as possibilidades de abordagem parecem inesgotáveis para encetar uma análise do discurso pictórico. O russo Wassily Kandinsky e o suíço Paul Klee, entre outros, foram artistas-teóricos que propuseram unir duas experiências – a do ato de criação e a da fruição despertada pela obra de arte, implicando minudente apreciação de seus elementos estruturais. Erwin Panofsky, por sua vez, buscou a eficiência de um método de interpretação através do conteúdo temático e da leitura iconográfica (uma teoria das imagens), cuja tarefa primordial é o reconhecimento de simbologias.

Para Panofsky, a obra de arte é um conjunto de significações que remonta ao contexto em que foi produzida. Decifrá-la é ter conhecimento histórico e técnico, como procedimento básico do espírito humano, daí seu enfoque de uma sociologia da arte voltada para a interpretação, tendo em vista que o século XVII introduziu a

Idade da Representação, segundo o pensamento cartesiano. Entre os recursos de decodificação do pluralismo da arte avulta o ecletismo defendido por Régis Debray, que propõe o aproveitamento de “múltiplas teorias”, sob o nome de “midiologia”: “mistura de gêneros” determinada pelas questões técnicas, simbólicas e políticas que as práticas da imagem impõem, em dimensões próprias, as quais incluem a história da arte e a semiologia.¹

Nos matizes e formas que a definem alegoricamente, a pintura em questão aproxima seres de natureza diversa, numa polarização barroca de análogos distantes, cujas valências figurativas encerram um reservado imaginário de representações de conteúdos biográficos (do poeta), arquetípicos (do macaco) e estéticos (do Barroco). Do grego *allós* (outro) e *a-gourein* (falar), a alegoria diz *b* para significar *a*, explica João Adolfo Hansen, baseado na Retórica antiga, que traduz a concepção de pensadores gregos e latinos. É a metáfora continuada como tropo de pensamento, consistindo numa relação de semelhança. Hansen acentua que o estudo da alegoria implica retomar a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado* não para validá-la, mas para reconstituí-la.

Os coprotagonistas da majestática encenação sugerem, pois, o simulacro do insólito relacionamento entre Rochester e Charles II, que o readmitia em sua intimidade, mesmo após baní-lo tantas vezes da corte, paradoxalmente conferindo-lhe bens e cargos, apesar das risíveis provocações e do ridículo a que o bardo o expunha não só no meio palaciano, mas em toda a Inglaterra.

Acomodado sobre dois livros (alegoria de um rei entronizado), o primata arruína um volume cujos frangalhos caem adjacentes, confirmando nos danos visíveis a imperícia de seu manuseio; o esgar simiesco e a articulação gestual são momices limítrofes entre a desatada irracionalidade e a emulação quase humana de mãos ineptas que conduzem um reino com a mesma boçalidade com que destróem uma obra literária.

No desdém do poeta há também um rictus de sarcasmo a sugerir um destroçamento consentido e um laurear ensaiado para se dar em espetáculo – Rochester confere a ancestral honraria a uma criatura cuja representação mitológica encontra referência em diferentes códices (como ser inteligente e lascivo). Presume-se nele o reconhecimento do que há de instintivo, de estado bruto, de ignaro num homem cultivado, de temperamento dominador, orgulhoso, dipsomaniaco e irremediavelmente desregrado.

Como a ironizar seu destino, o Conde contempla no mascote a própria impetuosidade e dissipação, em comum com a astúcia e o impulso para os gozos venéreos. Seu ódio generalizado e impessoal pela sociedade inglesa (plena de hipocrisias e falsidades) estava em epigramas satíricos – às vezes em acintes pornográficos irreproduzíveis – nos quais não poupava o rei Charles II.

Sobre a espirtuosidade inglesa mais ousada, Jan Bremmer e Herman Roodenburg fazem uma digressão no ensaio **Humor e História**: a noção de humor foi pela primeira vez registrada na Inglaterra em 1682; no final do século XVII, houve um “desprezo genérico e neoclás-

sico por todos os tipos de humor mais baixo” (2000, pp. 13-23). Com relação aos alcances do humor à época de Rochester, os autores afirmam: “Também foi neste período que o bobo da corte saiu finalmente de cena. Charles II parece ter sido o último rei a levar a sério seu bobo da corte. Tal riso subversivo ridicularizava aqueles que estavam no poder e não diferia muito do riso revelado pelos senhores do desgoverno (...)” (idem).

CONTEMPLAÇÃO PELA ARTE

Sob os influxos barrocos e a voga retratística, a vida e obra de Rochester têm sua versão burlesca configurada pela arte do pintor Jacob Huysmans (1633?-1696, provavelmente de origem holandesa). A pintura (*oil on canvas*, 1.270mm x 1.670mm) pertence ao acervo de Lord Brooke (Castelo de Warwick, Inglaterra), embora exposta na National Portrait Gallery de Londres.

Aparentemente esquecido do primata, Rochester expõe-se, em estudada pose, à perícia do artista. Seu braço estende-se em diagonal, liberado de qualquer tensão que comprometa a elegância do gesto em harmonia com a exuberância da vestimenta: o tecido recamado reverbera a luz, destacando a efusão do vermelho acetinado, num requinte que tem por aspiração a teatralidade, a serviço de um caráter pictural inerente à arte barroca. Apreciando as singularidades do meio teatral (“o teatro é meu vício”), sua dramaturgia tendia ao grotesco. Guy Debord lembra que “o teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca” (DEBORD, 1997, p.123).

À incidência da luz, o olhar mortiço de Rochester parece semovente. Um estado interior de afetação desenha na morfologia de seu rosto um provocativo semblante: o nariz angular tem proeminência máscula, mas a boca é quase feminina, no limite entre a ironia e o cinismo (“sou o cínico de nosso tempo”), cúmplice do efeminado ademane da mão direita que cinge o macaco, enquanto a esquerda segura um manuscrito (talvez de sua lavra). Na introdução da antologia *Sodom or the Quintecessence of Debauchery* pode-se ler que “seus retratos revelam-no possuidor de uma beleza mais feminina que masculina, evidenciando, assim como muitos de seus versos, inclusive Sodom, suas aventuras bissexuais” (ROCHESTER, 1957, p. 2).

A mesa entalhada expõe, na perenidade do mármore, as marcas do tempo e da desídia que lhe arruinou os contornos. Presume-se que nela o poeta tenha exercido seu ofício, deixando nas imperfeições da pedra o esforço da escritura. Na cumplicidade da sombra, o estranho coroamento insinua no primata – boca entreaberta, olhos estáticos – a majestade parva a quem o poeta afrontava por desprezo. Um espécime exótico, natural de clima quente, apresenta-se cativo da cultura europeia, cuja arte impôs o anseio pelo figurativo. Dois reinos que se tensionam implicam uma sucessão de antíteses secularizadas: luz e sombra, belo e feio, racional e irracional, humano e animal.

Pondo em causa as metáforas visuais na arte, Ernst Hans Gombrich explica as relações antitéticas em quadros alegóricos: “Na arte, como na vida, as coordenadas luz/sombra, alto/baixo vêm acompanhadas frequentemente

por beleza física versus feiura, usando os termos não num sentido abstruso, mas apenas denotando a saúde e o vigor desejados em oposição à deformidade e decadência. A força dessas metáforas está exemplificada em incontáveis pinturas alegóricas elaboradas, nas quais uma hoste de belas personificações expulsam das excelsas regiões luminosas para os abismos da treva multidões de feiosos monstros simbólicos. Essas pinturas exemplificam o tipo mais universal e singelo de metáfora visual de valor, no qual o belo representa o bom; o saudável, o amistoso; o radiante, o sagrado” (GOMBRICH, 1999, p. 16).

A veleidade da contemplação futura (ou a urgência em vencer a morte pela arte) teria levado o poeta a se perpetuar em outras telas. Os poucos retratos de Rochester (com membros de sua família e de seu círculo social) pertencem a museus, coleções particulares, acervos de igrejas e galerias de arte. Uma das obras de grandes dimensões, exposta no Victoria & Albert Museum (Londres), apresenta-o sem ousadias, mas retratado à perfeição (fig.A).

A propósito do desejo de posteridade, são oportunas as observações de Alfredo Bosi ao abordar a expectativa do olhar: “E qual é a atividade própria da contemplação? Lembrar. A doutrina da anamnese funda-se na possibilidade de uma visão mental que alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo. Quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte. A reminiscência é o sol dos mortos(...). De um lado, memória, luminosidade do espírito e sobrevivência chamam-se e completam-se. Do outro: esquecimento, opacidade, morte. Duas dimensões da existência, dois olhares” (BOSI, 1988, P. 70-1). Também sobre a pintura que registra para ganhar permanência, Jacqueline Lichtenstein destaca pertinências significativas entre homenagem e representação: “ela deve, a um só tempo, dar à língua muda das figuras a palavra e tomá-la para homenagear o poder representativo de seu silêncio.” (1994, p. 152).

Na impossibilidade de acesso ao quadro, rendemo-nos às técnicas de reprodução – eliminação da distância que nos separa de um objeto artístico e sua linguagem, permitindo-nos ultrapassar o efeito contemplativo, como lembra Walter Benjamin, destacando a perda do “aqui e agora” e de sua aura irreproduzível, “o *hic et nunc* da obra, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra. Não obstante, é a esta presença única, e somente a ela que se encontra ligada toda sua história. As técnicas de reprodução multiplicam os exemplares, substituindo por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez”².

UM CARÁTER DE VASSO

A bibliografia sobre Rochester não está traduzida em português. **Lord Rochester's Monkey**³ é diligente trabalho literário desenvolvido entre 1931 e 1934 pelo escritor inglês Graham Greene (1904-1991). Em razão de seu conteúdo, considerado obsceno, e da citação de poemas licenciosos, o editor teria se recusado a publicá-la à épo-

ca, com receio de enfrentar a opinião pública. Em 1974, Greene consumou seu intento, lançando-a pela Bodley Head Limited, em Londres; a requintada produção editorial, em papel *couché*, traz reproduções de manuscritos e pinturas não só do poeta, mas de pessoas que com ele privaram na corte.

Já as poesias eróticas de Rochester estão reunidas numa rara edição, “Sodom or the Quintessence of Debauchery – written for the royal company of whoremasters” (fig.D), acrescida de uma peça de teatro e de dados sobre sua vida e seus versos: “(...) sem dúvida um dos livros mais notórios da língua inglesa é a peça satírica, escrita em versos hexâmetros, “Sodomia”, do II Conde de Rochester. Conhecido por todos os estudiosos da literatura e da história inglesa pela despidorada revelação da corrupção e dos vícios do Rei Charles II e sua Corte, o livro estranhamente tem sido lido por poucos. É tão raro que não se tem conhecimento de nenhuma cópia de sua primeira edição (Antuérpia, 1684) nem da seguinte (1879). Pisanos Fraxi, a maior autoridade inglesa em poesia erótica e curiosa [variedades incomuns] conhecia três cópias manuscritas descritas em sua obra **Centuria Librorum Absconditorum**. Apenas em 1904, uma peça teatral foi reeditada numa tiragem rigorosamente limita-



Fig. A

da em uma coletânea erudita de folclore, agora de máxima raridade e valor. A presente edição, a mais completa conhecida, com dois prólogos, dois epílogos e um poema final, baseia-se numa confrontação de manuscritos acrescentados de notas” (ROCHESTER, 1957, p. 1-3).

Entre outras publicações (ver ilustrações) uma das obras mais intimistas é a antologia epistolar **The Letters of John Wilmot Earl of Rochester**: São cartas majoritariamente escritas para sua esposa, Elizabeth Barry, e para uma de suas amantes, Elizabeth Mallet. Há também fac-símiles de originais, correspondência em latim e mensagem endereçada a seu biógrafo; inserem-se ainda retratos seus, de suas amantes, filhos, propriedades e até mesmo de sua lápide. Um longo índice onomástico remete àqueles que com ele conviveram e às situações pitorescas que lhe marcaram a trajetória.

Pelo que tem de insólito, vale lembrar que as bibliotecas de Moscou, Leningrado e a Biblioteca Nacional de Paris têm 57 títulos atribuídos a Rochester. Trata-se de romances e contos, muitos de teor gótico, em russo e francês – um prodígio da escrita automática de Wera Krijanowsky, paranormal russa a quem o ceticismo científico do final do século XIX pôs à prova, convalidando um fenômeno literário cujas publicações se estenderam até 1933 (algumas dessas obras encontram-se traduzidas em português).

Uma interpretação eficaz se frustraria sem o reconhecimento dos nexos entre a pintura e as excentricidades de Rochester, que nasceu em Ditchley, condado de Oxfordshire (1647) e morreu em Londres, aos 33 anos; desde jovem, cediço pela bebida, cultivava amizades artificiais e futilidades do meio teatral. Levava uma vida de luxúria crescente, entre os atrativos dos bordéis de Whetstone Park e as intrigas palacianas (“*Vocês me verão sendo promíscuo e irão suspirar*”).

Aluno disciplinado e exemplar, aprendia com facilidade; daí sua ampla cultura para a época, dominando o latim e o grego, em cujos clássicos era versado. Adaptações de Lucrécio, Ovídio e Sêneca se revelariam mais tarde em seus versos. Estava familiarizado com autores clássicos e modernos das línguas italiana e francesa, nas quais era proficiente. Aos 13 anos, seu tutor já reconhecia em sua personalidade o péssimo caráter do devasso e do ateu. Aos 14 anos, em 1661, depois de receber o título de “Master of Arts”, partiu para a França e a Itália.

De volta à Inglaterra, com 17 anos, era, segundo relato da época, um jovem alto, esguio, bem esculpado, atraente, inteligente, charmoso, brilhante, sutil, educado; “sua conversa, fácil e agradável”, tornava ainda mais sedutor seu perfil, preparado para conquistar a frívola sociedade que o nobilitou (“*Os cavalheiros terão inveja; as senhoras, nojo*”). Desfrutava da amizade e da confiança de Charles II, que restaurou a monarquia 22 anos depois da guerra civil inglesa, sob o comando de Oliver Cromwell (resultando na decapitação de Charles I).

Antes dos 21 anos Rochester aventurou-se no mar; em surtidas no almirantado, combateu a marinha holandesa. Por sua atuação, o rei o designou para a Câmara dos Lordes, mesmo sob veementes protestos. Em março

de 1666, foi nomeado Camareiro do Rei (“Gentleman of the King’s Bed Chamber”), cargo – que mais tarde abandonou – reservado aos mais íntimos amigos de Sua Majestade. Entre as honrosas incumbências, sua principal função era apresentar pela manhã a primeira peça de roupa ao monarca, além de supervisionar a ordem dos aposentos, zelando pelo seu conforto. Ressalte-se a propósito que, mais de cem anos depois, Napoleão (1769-1821) haveria de dizer que nenhum homem é um herói para seu camareiro.

Entre os 20 e os 33 anos, circularam muitas histórias sobre Rochester: prestígio, privilégios, aventuras desbriadas com cortesãs e mulheres da aristocracia, amizades literárias, disputas (algumas resultando em duelos), assassinato, desavenças com o rei e charlatanismo: engajou-se em expedientes fraudulentos, como astrólogo e “médico”, sobretudo de senhoras (os anúncios que publicou foram preservados); ele se propunha a fazer previsões, fisiognomonia, decodificação dos sonhos e outras práticas, atestando que sua experiência garantia o sucesso das predições.

Como médico charlatão, assegurava à clientela feminina prodígios de restauração e conservação da beleza, conforme técnicas que teria aprendido na Itália, onde, segundo ele, mulheres de 40 anos pareciam ter 15. Seus remédios miraculosos prometiam branquear os dentes, arredondá-los e fixá-los se estivessem frouxos; assegurava que as gengivas ficariam vermelhas como coral. Prometia eliminar gorduras indesejáveis ou pôr carnes se necessário, sem prejuízo à saúde. Uma vida desregrada construiu sua má reputação (“*Vocês me verão sendo promíscuo e vão suspirar*”). Por volta dos 30 anos estava quase cego, coxo, com pouca esperança de rever os cenários londrinos. Ainda assim, recuperou-se e retornou a Londres, aos excessos e dissipações.

Agonizante (em razão das doenças venéreas que apresentava já em 1669), ditou suas memórias ao sacerdote Gilbert Burnet, franqueando-lhe os pensamentos ao longo de muitas horas, o que resultou num testamento moral publicado meses após sua morte: “*Algumas passagens sobre a vida e a morte de John Wilmot, Conde de Rochester, morto em julho de 1680*”. No que se refere à vida após a morte, o poeta duvidava das recompensas tanto quanto das punições: as primeiras, por achá-las muito elevadas para que as alcançassemos com nossos diminutos serviços e as outras demasiadamente excessivas para serem impostas ao pecado. Entre seus escritos, um alento: “*Aqui lhe deixo versos e lá no infinito te espero*”.

IDEÁRIO BARROCO

Aristóteles, Platão, Leonardo da Vinci, Descartes, Merleau-Ponty, entre outros, interessaram-se, cada qual à sua maneira, pela importância do olhar que interpreta, admira, perscruta, julga. Pierre Francastel, dando ênfase às artes na França e na Itália, afirma que toda a imageria dos séculos XVII e XVIII tem sua fonte em Correggio. Já Ernst Fischer, entende que “uma obra de arte se banha

na atmosfera de uma época e de uma personalidade. Mas tal atmosfera permanece inalterada através dos séculos? A própria obra não se torna diferente em um mundo diferente? O julgamento da posteridade não é frequentemente mais exato que o dos contemporâneos?". Arrematando suas formulações, ele assegura que a pintura "requer uma interação com o espectador. Descubrimos o significado de uma obra de arte; mas também lhe damos um significado" (FISCHER, 1971, p.160-161).

Arnold Hauser, com sua **História Social da Literatura e da Arte**, interessou-se pelas formas artísticas e suas linguagens, atribuindo à "evolução histórica" o afastamento crescente dos apreciadores da arte em relação ao demasiado óbvio e a busca do "complicado", do "menos claro", do "culto" e do "velado". Segundo sua assertiva, o Barroco abarca tantas ramificações artísticas, numa diversidade de formas, em diferentes países e esferas culturais, que parece duvidoso à primeira vista a possibilidade de reduzi-lo a um denominador comum.

Quanto mais culto, delicado e inteligentemente interessado em arte é um público, mais pede a intensificação dos estímulos artísticos, observa ele, destacando, dentre as características marcantes do período, as "impetuosas diagonais, os súbitos escorços, as luzes e-xageradas, os efeitos de sombra, tudo isto é a expressão de um infinito avassalador, inquietante e inextinguível" (HAUSER, 1972, p.566).

Por meio de Hauser chegamos a um dos mais importantes críticos das bases metodológicas do objeto artístico, Heinrich Wölfflin, cujos conceitos fundamentais, datados de 1915, propunham uma especulação histórico-formal voltada para o desenvolvimento da arte clássica em oposição à barroca, constituindo duas orientações essenciais, sendo uma de expressão "linear" – linha, contorno, precisão, planos definidos – e outra "pictórica" – chiaroscuro (claro-escuro), luz e sombra, meio-tom.

O retrato de Rochester insere-se no período correspondente ao Barroco (compreendido, pela História da Arte, aproximadamente entre 1610 e 1750), se considerarmos o ideário histórico-formal de H.Wölfflin, que Alfredo Bosi aborda: de um lado, os traços contínuos; de outro, as manchas de cor e as mutilações da luz "enformam duas tendências básicas, o Clássico e o Barroco, nomes que deveriam transpor os limites cronológicos que os confinam, e enfeixar as múltiplas vertentes de estilo da arte ocidental".

As proposições a respeito das quais Bosi discorre distinguem-se pelo que têm de essencial: "penetra o espaço em profundidade, obrigando o olho a avançar ou retroceder diante dos jogos violentos de contrastes entre as imagens. (...) O Barroco abre a composição, esboçando algumas figuras e realçando cromaticamente outras: a forma é disseminada pelas curvas e espirais que apartam do centro geométrico o nosso olhar perdido entre os caprichos do prazer visual. (...) O barroco vai direto ao coração do efeito pictórico, dando a esta ou àquela figura todo o peso simbólico (ou frequentemente alegórico), que é a chave da obra, merecendo portanto maior tratamento expressivo e ornamental. Pode-se adotar à



risca a distinção de Wölfflin no momento de caracterizar um determinado estilo, um artista, uma obra? Não temos hoje tamanha segurança. A interpretação das obras particulares, embora deva muito ao conhecimento do estilo da época, descobre, na gênese das obras individuais, uma tensão (resolvida de mil modos diversos) entre as múltiplas sensações que oferece o espetáculo do mundo e a percepção de suas estruturas profundas, poucas e reiteráveis" (BOSI, 1995, p. 39-40).

A arte dos Países Baixos ganhou a adesão dos ingleses desde o reinado de Charles I, que, empolgado com a pintura flamenga, concedeu ao pintor Peter Paul Rubens (1577-1640) o grau de cavaleiro, assinala Ernst Hans Gombrich, justificando o gosto de então pelas alegorias barrocas: "Os quadros alegóricos são usualmente considerados um tanto enfadonhos e abstratos, mas na época de Rubens, constituíam um meio conveniente de expressar ideias.(...) Seus homens e mulheres são seres vivos, tal como os via e lhe agradavam". Mais adiante, Gombrich menciona a arte de um dos discípulos do ar-

tista flamengo e o prestígio que conquistou na Inglaterra: “Em 1632, ele se tornara o Pintor da Corte de Charles I, e seu nome foi anglicizado para Sir Anthony Vandyke. A ele devemos um registro artístico dessa sociedade e sua conduta desafiadoramente aristocrática e seu culto do refinamento cortesão. (...) Não admira que um pintor capaz de enfatizar essas qualidades em seus retratos com tal perfeição fosse avidamente solicitado pela sociedade”⁴.

A difusão da retratística é considerada por Herbert Read (retomando pressupostos de Ruskin) fundamental aos períodos denominados humanistas, em que a arte é tributo para a humanidade – a popularidade da pintura de retratos busca por vezes afastar-se do real, idealizando a atração narcisista pelo apuramento da imagem: “Pode, portanto, definir-se o bom retrato no sentido humanista como a representação fiel do caráter de um indivíduo. O interesse é psicológico – isto é, não formulamos julgamentos morais sobre o caráter do indivíduo retratado. Ficamos satisfeitos se o artista conseguiu realizar a personalidade da pessoa retratada na sua singularidade e com a habilidade e destreza por ele revelada, com que representou o conhecimento e a compreensão do assunto no meio plástico. Inúmeros retratos, contudo, são realmente grandes obras de arte, de sorte que temos finalmente de formular a pergunta: que é que distingue um retrato como documento psicológico de um retrato obra de arte? Poder-se-ia responder tão-somente os valores estéticos, querendo significar as relações formais de espaço e cor que constituem a organização estrutural de todas as obras de arte” (READ, 1987, P. 34).

Dado que especialmente os holandeses tiveram grande projeção na retratística cortesã da Inglaterra, até o final do século XVII, a pintura inglesa caracterizou-se pela dedicação quase exclusiva ao retrato, sob recurso constante aos artistas estrangeiros, atrasando a formação de uma escola autenticamente nacional: “A Inglaterra produziu apenas, desde o século XVI, um punhado de pintores de algum interesse (...), ao passo que os vindos de fora formavam uma legião e foram, além disso, os que determinaram os rumos da retratística. Nas primeiras décadas do século, os retratistas mais significativos foram o flamengo, formado em Holanda, Paulus Van Somer e os holandeses Daniel Mytens e Cornelius Johnson. Posteriormente, Van Dick, cuja sombra se projeta sobre todo o século, criou o tipo de retrato cortesão ao qual, com mais ou menos variantes, tinham de amoldar-se os pintores de sua época e os das décadas posteriores” (LOPERA, 1996, p.127).

ENTRE O RIDÍCULO E O BURLESCO

A relação cambiante entre um primata e um humano tem o grotesco por matriz, fenômeno que, conforme Wolfgang Kayser, as artes chinesa, etrusca, asteca, bem como a literatura grega e outras manifestações poéticas já apresentavam antes de sua denominação. Enumerando literatos e estudiosos, o historiador literário alemão busca a determinação da natureza do grotesco como ca-

tegoria estética própria a atitudes criadoras, conteúdos, estru-turas e efeitos.

Dentre suas referências está o **Dictionnaire français** (Richelet, Amsterdã, 1680), segundo o qual a palavra aparece numa série de sinônimos: ridículo, comique e, de preferência, burlesque (ou seja, ridículo, cômico e burlesco). Ampliando a definição do grotesco, Kayser descreve, por exemplo, a vida estranha que brota da pintura de Hieronymus Bosch (em “O Inferno Milenar”): “uma mistura aterradora de elementos mecânicos, vegetais, animais e humanos, que se nos apresenta como nosso mundo, o qual, ao mesmo tempo, por sua vez, perdeu as proporções”.

A palavra grotesco, para Kayser, é designação de determinada arte ornamental representando algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente angustiante e sinistro, em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade apresentam-se suspensas no que se refere à clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estética, da simetria, da ordem natural das grandezas. Sua conceituação pode assim se resumir: “O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abissais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações” (KAYSER, 1986, p.40).

Kayser aponta três domínios no grotesco, “o processo criativo, a obra e sua recepção”, seja como “fantástico” ou como “satírico”, modalidades que o definem. Rochester, nesse aspecto, é referência inglesa para uma literatura que, também na França, haveria de destacar-se na linha do grotesco. Mikahil Bakthin, citando a antologia **Les Grotesque** (1853), de Théophile Gautier, lembra Villon, os poetas libertinos do século XVII (Théophile de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e Scudéry.

No retrato de Rochester, as combinações do estranhamento tem como precedência a sátira (e seu feitiço parodístico), marca estilística de seus versos e sua dramaturgia. Afinal, a arte é feita de estetizações inusitadas: Pieter Brughel e Hieronymus Bosch, no século XV, misturaram o demoníaco, o sagrado e o prosaico com o gosto maneirista. De Chirico, no século XX, somou o mecânico e o orgânico, estátuas antigas e instrumentos banais, provando quanto de sinistro o estranho pode elidir.

A COR MAIS PÚRPURA

A vertiginosa retórica barroca intensificou o pendor da arte holandesa para a descrição. A roupa suntuosa de Rochester, cuja cromatismo a escola barroca consagrou, é signo das pretensões da civilização, sobressaindo à primitiva nudez do macaco. A luminosidade incide sobre o panejamento, num jogo de luz e sombra. O privilégio de ser Conde está em mostrar-se ataviado com a delicadeza das rendas, cujo frio tom branco destaca-se na saturação púrpura, traduzindo o gosto da aristocracia e da nobi-

liarquia inglesa.

A rutilância do vermelho é eloquente como cor emblemática da riqueza, do vestuário dos reis e dos cardeais (simboliza a alta dignidade social, real ou cardinalícia); figura também entre as cores heráldicas e as temáticas religiosas: Alberto Manguel, referindo-se a João Evangelista, destaca-o por ser “muitas vezes retratado em roupas vermelhas, a cor do sangue e do fogo” (MANGUEL, 2001, p. 50).⁵

Charles Baudelaire e Paul Valéry (também notório por seus versos eróticos no século XIX) estão entre os poetas e estudiosos que se ocuparam dos significados dos tons encarnados. Baudelaire, elucida Alfredo Bosi, produziu textos críticos sobre estética, enfatizando a composição colorista, julgando os significados conferidos aos espectros do vermelho e seus matizes: “Há evidentemente um tom particular atribuído a uma parte qualquer do quadro que se torna chave e que rege as outras. Todos sabem que o amarelo, o alaranjado, o vermelho, inspiram e representam ideias de alegria, de riqueza, de glória e de amor” (BOSI, 1995, p. 37).

Teóricos concordam que a cor é eficiente processo sugestivo de que se vale o Barroco. Pautando-se nos estudos de Roger de Piles a respeito da sobrevalorização desse artifício, Jacqueline Lichtenstein argumenta que a essência da pintura não apenas agrada aos olhos, mas engana-os (pelas possibilidades do colorido, que dão à representação um tônus de vida): “Agradar. Enganar. Esses dois princípios da estética colorista supõem uma reavaliação do conjunto das categorias ontológico-morais que possibilitam a definição da percepção pictórica” (LICHTENSTEIN, 1994, p.172-173).

Gaston Bachelard, detendo-se nos devaneios da intimidade, assegura que “a cor é uma sedução das superfícies” e, sobre esse aspecto, ressalta o valor e a “dominação” do vermelho: “Parcelso calcina o mercúrio ‘até que ele se manifeste com sua bela cor vermelha’, ou, como dizem outros adeptos, com sua bela túnica vermelha. A cor que não fosse bela seria o signo de uma manipulação inacabada. (...) E a sublimação material é uma real conquista da cor. Eis, por exemplo, a dominação do vermelho” (BACHELARD, 1990, p.35).

O retratista de Rochester, Jacob Huysmans permite supor sua origem flamenga no requinte com que destacou a figura de Rochester, expressão do triunfo de uma arte de aparências, cujo fim seria impressionar, com eloquente técnica imagética, o fausto e suas fulgurações, entre luz e sombras: a peruca farta e anelada, como conzinha à época, o traje soberbo e seu rubro acetinado, as rendas alvinitentes e o lenço argênteo realçado por elaborado arremate.

Cabe a propósito reconhecer similitudes e distinções entre flamengos e holandeses: de acordo com Janos Véggh, a prosperidade de Flandres levava pintores nascidos em outras localidades a se considerarem flamengos: “Esta designação arbitrária originou-se da obra dos autores franceses do final da Idade Média que costumavam atribuir a qualquer um que vivesse nas regiões a nordeste da França o nome de ‘flamengo’. Na primeira

época de ouro da pintura, Flandres e quase todo o resto dos Países Baixos pertencia aos duques da Borgonha.” (VÉGGH, 1981, p. 13-14).

DA PINTURA AO CINEMA

Conde de Rochester compartilha com o macaco cirfradas alusões aos cometimentos nos quais se perdia o poeta. Os índices que nos dá sua biografia justificam a relação antagônica entre o porte altivo de um nobre e o tom de mofa de seu estilo literário. A estranha deferência ao macaco é um paradoxo entre o rude animal e a imponente figura do bardo, na magnitude da retórica visual.

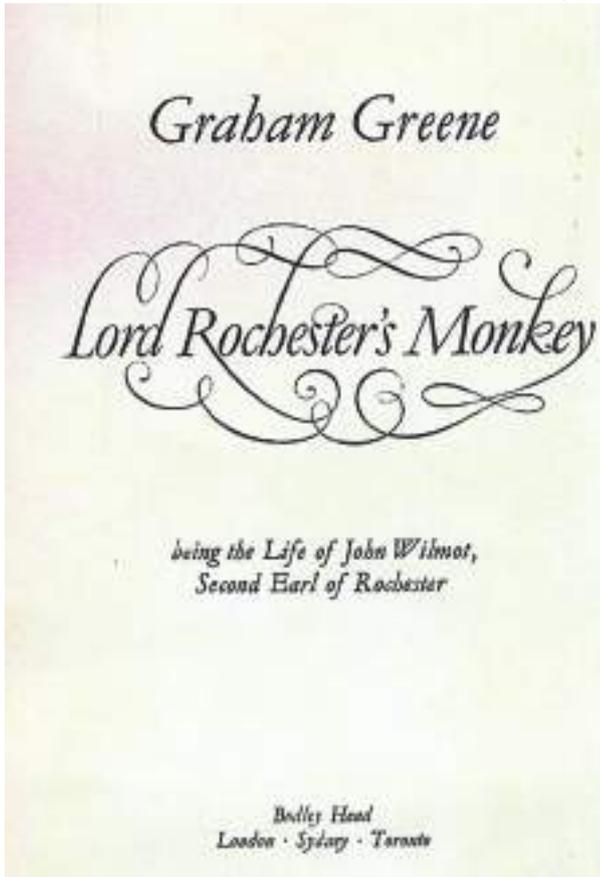
O coroamento que se precipita sustém o gesto supremo da encenação. Roland Barthes, referindo-se às pinturas napoleônicas, sublinha em seu efeito épico o “auge do movimento”, estabelecendo um paralelo com a fotografia: “Os pintores do Império, por exemplo, tendo que reproduzir instantâneos (cavalos empinando-se, Napoleão estendendo o braço sobre o campo de batalha etc.), deixaram ao movimento o signo amplificado do instável, o que se poderia chamar o nune, o estretecimento solene de uma pose no entanto impossível de instalar no tempo; foi a esta majoração imóvel do inapreensível que se deu mais tarde no cinema o nome de fotogenia, e que é o lugar exato onde começa a arte” (BARTHES, 1993, p.68-69).

Quanto à intelecção para se depreender uma alegoria, João Adolfo Hansen retoma a assertiva de Marsilio Ficino (humanista florentino do final do século XV), segundo a qual “não se pode compreender uma obra feita por um artista se não se possui também, em mesmo grau, a inteligência artística. O intérprete é movido pela simpatia, que é um ‘sentir junto’. Se consegue chegar a tal compreensão graças a essa correspondência da inteligência, poderá também, depois de descobrir o mecanismo da obra, reproduzi-la, desde que tenha a matéria adequada para fazê-lo” (HANSEN, 1987, p. 69). Já Mikel Dufrenne, defende, como apreciação estética, a reivindicação do espírito histórico da obra. “Um dos aspectos característicos deste método é, pois, a procura de um conjunto de afinidades” (DUFRENNE, 1982, p. 112).

Como alegoria, a pintura representa, sob cânones barrocos, uma abstração. Se num poema, essa habilidade de expressão envolve analogias, na pintura ela ganha valor cênico, elucida Hansen: “a alegoria barroca propõe-se como técnica teatralizada de articulação enigmática de ‘metáforas distantes’, arte do efeito maravilhoso. A finalidade é o espanto, o estupor – que se petrificam como técnica (...). A alegoria aproxima e funde positivo e negativo, positivo e positivo, negativo e negativo” (HANSEN, 1997, p. 90-1).

Em seu estudo Hansen prodigaliza ilustrações indicativas de diferentes períodos (Classicismo, Neoclassicismo, Barroco e Maneirismo), cujos pintores fizeram uso dos recursos expressivos a que ele se refere: Botticelli (“A Calúnia”), Dürer (“Melancolia”), Bronzino (“Alegoria do Triunfo de Vênus”), Arcimboldo (“Flora” e “Ter-

Fig. C



ra”), Poussin (“Et in Arcadia Ego”), Goya (“O Sonho da Razão Produz Monstros”) e Delacroix (“A Liberdade Guiando o Povo”), entre outros.

Depois de quase quatro séculos, em **The Libertine** Rochester conquistou uma tela ainda maior, interpretado no cinema por Johnny Depp, sob a direção de Laurence Dunmore (2004). John Malkovich, que havia protagonizado **The Libertine** no teatro, faz o papel de Charles II. O enredo está centrado na investida do poeta como dramaturgo e seu apelo fescenino ao tripudiar sobre a corte inglesa e a integridade do rei. Nessa metalinguagem (que não dá conta da completude biográfica), uma sequência instigante recupera a presença do macaco no ensejo em que se dá a pintura.

Na internet, o interesse pela vida e obra de Rochester aproximou comunidades de diletantes e acadêmicos em eventos literários e montagens performáticas (com atores vestidos à moda do século XVII). O mercado editorial aderiu: a Penguin Books organizou uma coleção, sem censura, dos poemas libidinosos de **Sodom**. No Brasil, o curta metragem **Epitáfio de um Libertino** (direção de Renato Siqueira) fez um resumo da biografia do poeta e dramaturgo (na voz de um ator caracterizado), cuja tônica foram as reflexões desencadeadas pelos sofrimentos de sua doença e morte.

O anúncio promocional do filme de Laurence Dunmore (lançado no Brasil em julho de 2006) trazia o título acompanhado de uma epígrafe (“Ele não resistia às ten-

ções. Ele as desejava”) e aproveitou do congêneres na maiorquino trechos nos quais a crítica atribui relevância à interpretação do ator principal: “Um filme único, prende a atenção! “Não tem medo de chocar. Depp está maravilhoso e sedutor” (Peter Travers. **Revista Rolling Stone**); “...brilhantemente interpretado por Johnny Depp” (**Jornal da Tarde**). Dos deméritos apontados por Pedro Butcher (articulista da **Folha de São Paulo**, especialista em linguagem cinematográfica) aos elogios de Luís Antônio Giron (um dos mais rigorosos críticos da **Revista Veja**) os julgamentos foram implacáveis ao alinhar os descuidos da produção, embora reconhecessem o ineditismo de uma biografia até então insondável.

Pedro Butcher salienta aspectos plásticos sofríveis: “Malkovich entra em cena e não há como não tirar o olho daquele nariz gritantemente falso. O mesmo vale para a maquiagem que cobre o corpo do protagonista, o ator Johnny Depp, quando seu personagem, John Wilmot, está à beira da morte”. A imagem “escura e granulada” reproduz “clichês da feiura”, acentua o crítico, lembrando certa grandeza comprometida pela “sujeira em excesso”: “é sujo, porém grande, espalha-se por toda uma tela widescreen e traz cenários gigantes, ainda que tratados com crueza. Johnny Depp, hoje reconhecidamente um dos grandes atores do cinema, entrega-se a um papel que seria perfeito para seu tipo, mas se perde nos excessos do filme, que não conseguem fazer eco aos excessos do personagem”.

Considerando promissor o início da narrativa, marcada pela fala do poeta diretamente à câmera (“Vocês não irão gostar de mim”), Ricardo Calil (crítico do Guia da Folha) afirma que **O Libertino** “caminha com elegância em seus dois primeiros atos. No terceiro, porém, há uma virada brusca no caráter de Wilmot, e a narrativa desanda”. A crítica deixou de lado a afrontosa autoreferência de Rochester, obliquamente dirigida à suscetibilidade daqueles que, no século XVII, reprovavam-lhe as impertinências: “Os idiotas levarão cinco anos para gostar de mim; os invejosos, nunca”. Revitalizada na linguagem cinematográfica, a máxima resume o perfil do poeta, cuja marginalidade literária tornou defensável a altivez que marcou seu caráter insubmisso.

PERSONIFICAÇÃO DOS VÍCIOS

O questionável comportamento de Rochester encontra paralelo nas concepções figurativas do macaco. Diferentes mitos, de acordo com o **Dicionário de Símbolos**, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, dão conta de explicar a representação simiesca e seus atributos morais desconcertantes, entre os quais o da *consciência dissipada*.

Os exemplos de bufonaria desse herói de motivações instintivas são múltiplos, em diferentes culturas e épocas, instigando até mesmo a psicanálise, que o interpreta como manifestação do inconsciente, a pulsão primitiva da sexualidade: “(...) o macaco chinês, como tantos outros, é, na realidade, um sábio iniciado que oculta a sua verdadeira natureza sob essa aparência burlesca. Além de pregador de peças, bufão provocante, parente

de Tot e Hermes, reserva-se ao macaco 'frequentemente a imagem do homem degradado por seus vícios', segundo a iconografia cristã. A síntese dessas tradições, ao mesmo tempo contraditórias e homogêneas, talvez se encontre na interpretação que faz do macaco o símbolo das atividades do inconsciente. (...) Quando um macaco aparece nos sonhos, a psicanálise vê, primeiramente, uma imagem de indecência, de lascívia, de agitação, de insolência e de vaidade; vê também um efeito de irritação que vem da semelhança entre o macaco e o homem, o ancestral peludo, a caricatura do ego, brutal, cúpida e lasciva; o macaco do sonho é a imagem desprezível do que o homem deve evitar em si mesmo" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 573-5).⁶

A sabedoria e desprendimento do primata têm sua contraparte na crueldade, no cinismo e na insensibilidade; sábios e letrados tem-no por patrono. Além do título honorífico que a engenhosidade lhe confere, apresenta um caráter sexual como símbolo do temperamento ardente e incontinente. Dominado por apetites, busca a satisfação de suas necessidades elementares. A tradição concede-lhe primores de um espírito atilado, mas estigmatiza-o com um chorrilho de defeitos: mentiroso, falatrão, zombeteiro, hipócrita, instável, dissimulado.

Versando sobre a simbologia animal (na obra de Manuel Bernardes), Alfredo Leme C. de Carvalho cita diferentes bestiários que compõem a significação do macaco. Para Biederman, por exemplo, "no mundo imagético cristão o macaco é visto negativamente, seja como caricatura do ser humano, ou como animal simbólico para os vícios da vaidade (quando tem um espelho na mão), da cobiça e da lascívia". Entre suas referências, ele inclui o medievalista Mário Martins: "os macacos, por um lado parecidos ao homem e por outro vivendo como irracionais, representam os que têm fé, mas a renegam nas suas obras". Soma-se ainda o simbolismo da tradição cristã, segundo J.C. Cooper: "maldade; astúcia; concupiscência; pecado; indecência; levianidade; frivolidade; Satanás; aqueles que pervertem a palavra de Deus; idolatria. Um macaco em correntes é o pecado vencido" (CARVALHO, 1995, p.116-117).

O símio figura entre as imagens zoomórficas do diabo, que se contam em número de sete, explica Paul Reader, endossando estudiosos do tema. É personagem que se converte em perpétuo imitador das obras divinas. (30) Se recuarmos ao imaginário da Idade Média, veremos alguns animais como personificação do Mal. Quanto à diversidade de interpretações transcendentais, Pierre Fancastel destaca estudos de E. Castelli, afirmando: "O conflito das forças é interior, o homem luta contra si mesmo e o demônio está dentro dele. É pois natural que o diabo mude de máscara no momento em que o homem descobre em si mesmo forças contraditórias".⁷

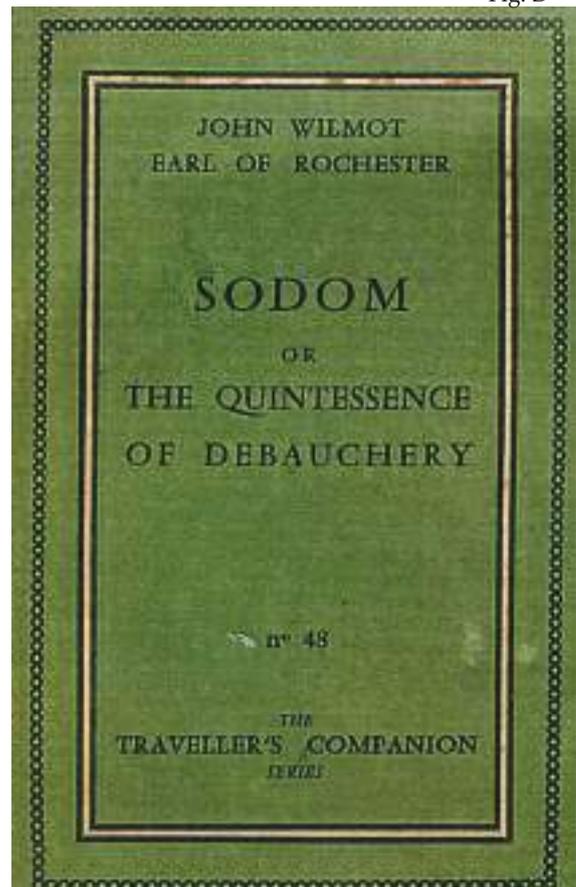
Rochester estaria, pois, laureando alegoricamente a expressão da própria índole não domesticada: o que há de zombeteiro no símio confere com o sagaz camareiro de Charles II. Na contiguidade em que as naturezas animal e humana confinam suas significações, "cada uma diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico)", evidencia Flávio Khote (1986, p.14), entendendo

alegoria como representação concreta (determinada pelo esforço da arte) de uma ideia abstrata (em busca de uma alteridade de que ela é expressão).

Sobre a força que atrai o homem para os animais, reproduzindo-os para melhor dominá-los, Fayga Ostrower busca os motivos mágicos das pinturas rupestres, suas técnicas e conteúdos expressivos. Seu estudo parte de ilustrações para "demonstrar certos princípios básicos da linguagem visual (que permitem uma avaliação objetiva de obras de arte)". Esses registros ancestrais envolvem, por exemplo, o reconhecimento de uma soberania primeva: "extraordinária nas imagens é a caracterização da dignidade e majestade dos animais; sua presença física imbuída de uma nobreza muito grande. O animal como que carrega uma série de qualificações, pelas quais o homem talvez o admirasse e com as quais também se identificasse" (KHOTE, 1986, p. 68-70).

Quanto à inusitada coroa, o louro é, por tradição, símbolo da imortalidade e da glória – das armas e do espírito –, daí os romanos terem adotado como emblemática essa folha que permanece verde no inverno: árvore consagrada a Apolo, simboliza as virtudes apolíneas, a sabedoria unida ao heroísmo (coroando heróis, gênios e sábios, corresponde às condições espirituais da vitória), segundo o **Dicionário de Símbolos**. Receber a coroa implicava a meritória "participação nessas virtudes pelo contato com a planta sagrada e, em consequência, uma relação particular com o deus, que assegurava sua prote-

Fig. D



ção e transmitia uma parte de seus poderes”.

O rompante do símio em relação ao livro alegoriza a fragilidade e a sobrevivência da obra humana: “O manuscrito e a página impressa são as ruínas da obra elaborada pelo autor; (...) A obra de arte é, então, a alegoria que mostra a história como ruína. Por ocasião de sua leitura, a obra testemunha o sido como resto e legado do que foi”, explica Flávio Khote (*idem*). Alberto Manguel, por sua vez, cita como “uma alegoria corriqueira do Novo Testamento substituindo o Antigo”, o Menino Jesus “mostrado rasgando uma página do livro” (MANGUEL, 2001, p. 77)

Assim, sob certas convenções interpretativas, os livros à mercê do macaco metaforizam a sobrevivência da literatura de Rochester e, por extensão, a cultura de que são portadores. Nas patas de um, a ancestralidade simbólica egressa do meio natural; na mão do outro, o produto intelectual vulnerável ao esquecimento e, a aproximá-los, a burlesca honraria de uma coroa de louros.

CONCLUSÃO

Aparentemente intransitivo em seus significados, o retrato do Conde de Rochester cobra uma decifração sobre sua quintessência, como último apuramento do deboche – o poeta desandou no mesmo espaço em que o nobre serviu. Defendido pela vida póstuma da pintura, sua beleza absoluta e não perecível, seu olhar evadido e insinuante restam, como seus versos, com o peso do escárnio, aguardando outras leituras.

Os livros sobre os quais se senta o macaco integram seus segredos à alegoria, assim como o atentado que os ameaça. Na página danificada pelas momices, a vulnerabilidade de uma literatura e uma dramaturgia interditas, à espera de reconhecimento. Os manuscritos à mostra, em cuja superfície dividem-se provavelmente os versos que escandalizaram a corte de Charles II, trazem em si a promessa da ofensiva de Rochester.

O símio prefigura a malignidade que reina atávica, inquietante, na destruição de algo que, por conquista do intelecto, pertence ao poeta, estranhamente imperturbável ao cumular, na figura do animal, com a fatuidade dos louros, seu gênio incompreendido. O semblante de Rochester, à condição de efígie, combina a indiferença ativa e o gozo sardônico, na cumplicidade oblíqua e culposa das páginas desfeitas e no gesto amaneirado que grotescamente dignifica o primata, seu duplo e sua alteridade, que o artifício pictorial conduziu ao estranhamento. Assim o retratou o artista, assim viveu na realidade.

Com seu ego móbil, o bardo soube impunemente ousar nos talentos e nos desatinos que praticou por aventura. Conquistando o lugar privilegiado que a nobreza lhe reservou, sua vida breve se fez plena de incidências reprováveis, entre os arrufos da sociedade inglesa e as dissipações na corte. O desregramento foi sua ruína; a passionalidade, sua razão de ser. Sublimando alegoricamente o passado, fez de suas memórias uma tardia remissão.

Sobrevivendo ao desprezo do esquecimento, o mito libertino resistiu em direção à arte e seu devir, em coleções e museus, nas antologias e no cinema. A imagem em que se fez retratar guarda enigmas de sua destinação artística pela itinerância temporal que nos separa, ideológica e culturalmente, da Inglaterra do século XVII. Da razão áurea, que segmenta os planos de uma tela, aos julgamentos de valor que a autenticam, revitaliza-se simbolicamente a mitologia de Rochester na monumentalidade plástica que lhe deu a pintura.⁸

NOTAS

- 1 São três dimensões próprias às “grandes querelas” da imagem: “a história da Arte trata das técnicas de fabricação dos efeitos de estilo e de escola; a iconologia ou semiologia tratam do aspecto simbólico das obras (esclarecendo a imagem por seu meio intelectual, ou por uma análise interna das formas); a história das mentalidades há de tratar das influências e do lugar da imagem na sociedade” (DEBRAY, 1994, p. 106).
- 2 Segundo ele, “mais ou menos à mesma época em que houve a invenção das técnicas de reprodução das imagens e sons, alterou-se a maneira de compreender as grandes obras de arte. Já não se pode mais encará-las como produtos de indivíduos: tornaram-se produções coletivas tão poderosas que assimilá-las está diretamente ligado à condição de diminuir-lhes o tamanho. Afinal de contas, os métodos de reprodução mecânica são uma técnica de redução do tamanho e ajudam o homem a alcançar esse grau de domínio sobre as obras sem o qual elas nem sequer chegam a ser utilizadas”. (BENJAMIN, 2000, p. 224-6).
- 3 Green, Graham. Bodley Head. New York: The Viking Press, 1974. Outras obras sobre Rochester (incluindo antologias de seus poemas) foram divulgadas pela internet, em março de 2006: *A Profane Wit: The Life of John Wilmot, Earl of Rochester* (James William Johnson - 480 pp. University of Rochester Press); *The Complete Poems; The Debt to Pleasure - John Wilmot, Earl of Rochester: In The Eyes of His Contemporaries and His Own Poet and Prose; The Libertine* (Stephen Jeffreys); *So Idle A Rogue: The Life and Death of Lord Rochester* (Jeremy Lamb); e *Sodom, or The Quintessence Of Debauchery*.
- 4 “De fato, Van Dyke estava tão sobrecarregado de encomendas que, à semelhança de seu mestre Rubens, não podia satisfazer pessoalmente todas elas. Assim, tinha numerosos assistentes que pintavam os trajés dos retratos dispostos em manequins, e ele nem sempre pintava sequer toda a cabeça”. Páginas à frente Gombrich atesta o empenho dos artistas flamengos: “Apesar de toda a sua vivacidade e fidelidade à natureza, sentimos que os pintores tinham cuidadosamente composto a pose do retratado, de modo a transmitir a idéia de majestosa linhagem aristocrática. Os retratos de Hals dão-nos a impressão de que o pintor ‘capta’ seus modelos num momento característico, fixando-os para sempre na tela. É difícil imaginarmos como essas pinturas audaciosas e não-convencionais devem ter impressionado o público. (...) O que à primeira vista parece ser um enfoque displicente é, na realidade, um efeito cuidadosamente premeditado” (GOMBRICH, 1999, p. 402- 416).
- 5 “Segundo um comentador medieval do Talmude, as quatro cores principais eram o vermelho, o preto, o branco e o ver-

de, as cores do pó do qual o homem foi criado: vermelho do sangue, preto das entranhas, branco dos ossos e verde da pele pálida. (...) O tratado religioso De sacro altaris mysterio, escrito em 1193 pelo futuro papa Inocêncio III, enumera as cores conforme a sua significação litúrgica (...). A Renascença desenvolveu ainda outros sistemas de valores cromáticos” (MANGUEL, 2001, p.50).

- 6 Habilidade e espontaneidade, incorrigível fantasia e agilidade distinguem-no: “A atitude do macaco, na arte do Extremo Oriente, é muitas vezes de sabedoria e desprendimento, talvez por desdém à pseudo-sabedoria dos homens. Na simbologia egípcia, sob a forma do deus Tot, é o patrono dos sábios e dos letrados, rege as horas e o calendário, é o senhor do tempo. Além de título honorífico (homem ponderado ou homem engenhoso), “o mesmo macaco tem também um caráter sexual: é símbolo de temperamento ardente e até mesmo incontinente (Thot). Um mito citado por Levi-Strauss (colhido entre os índios bororos) condensa “os elementos essenciais do simbolismo do macaco, um mágico esperto, que esconde os seus poderes, dos quais o primeiro é a inteligência, sob traços caricaturais”. Entre os índios da América do Norte, o macaco é visto como um herói muito próximo dos Cécrops da mitologia grega. Trata-se de um personagem dominado por apetites: “Como não tem outra meta senão a satisfação das suas necessidades mais elementares, é cruel, cínico e insensível”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 573-5).
- 7 “Como bode”, assegura-nos Paul Reader, “preside aos aquarelas. Como leão, ataca os anacoretas do deserto. Como javali, atemoriza a gente do campo. É dado como certo que acompanhou Santo Antônio na figura de um porco, castigo que aquele lhe impusera ao liberar-se de suas tentações. Como macaco converte-se em perpétuo imitador das obras divinas. Como corvo, mostra o triste negrume da morte. E, como basilisco, causa a morte da alma” (COUSTÉ, 1996, p. 32).
- 8 Agradecimento: este artigo resultou de importantes contribuições de Edith e Stig Roland Ibsen, bem como de Hermínio de Miranda. Michael L., em especial, amavelmente me presenteou com obras fundamentais sobre Rochester.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: **Teoria da Cultura de Massa**. NOVAIS, Adoult. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.224-226.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: O olhar. Novais, Adauto [Et Al]. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática (Série Fundamentos), 1995.
- BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman. “Humor e História”. In: BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (orgs.). **Uma História Cultural do Humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 13-23.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **O Simbolismo Animal na Obra do Padre Manuel Barnandes**. Curitiba: HD Livros, 1995. p.116-117.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 12ª ed. São Paulo: José Olímpio, 1998.
- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo. O Diabo como sombra de Deus na história**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996, p.32.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.123.
- DEBRAY, Régis. **A Vida e a Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994. p.106.
- DUFRENNE, Mikel. **A Estética e as Ciências da Arte**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. p. 112.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971. p.160-161.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1993. pág. 369-370.
- _____. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 16a. edição, 1999.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros Ensaios sobre a Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Atual, 1987. p.69.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p.566.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.40.
- KHOTE, Flávio. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986, p.14.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Cor Eloquente**. São Paulo: Sciliano, 1994. p.152.
- LOPERA, José Alvares e José Manuel Pita Andrade. **Pintura II**. Espanha: Ediciones del Prado, 1996. p.127
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- OSTROWER, Fayga. “A Construção do Olhar”. In: **O Olhar**. NOVAIS. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.167-168.
- READ, Herbert. **O Sentido da Arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos**. 8ª ed. São Paulo: IBRASA, 1987. p.34.
- ROCHESTER, John Wilmot. **Sodom or the Quintessence of Debauchery** (Written for the Royal Company of Whoremasters). Paris: The Olympia Press, 1957.
- TREGLOW, Jeremy. **The Letters of John Wilmot Earl of Rochester**. Oxford/ London: Basil Blackwell, 1980
- VÉGH, Janos. **A Pintura Holandesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1981.