

Afrodite rococó: imagem do amor sensível

(Análise de uma pintura do Museu Mariano Procópio)

*Rococo Aphrodite: the image of sensitive love
(The analysis of a painting in the Mariano
Procopio Museum)*

Raquel Quinet Pifano*

Abstract

This article proposes to analyse a painting attributed to Fragonard which belongs to the Mariano Procopio Museum in Juiz de Fora. Beginning with the identification of the mythological theme - Aphrodite -, an understanding of the notion of love expressed therein, through the 18th century idea of Stanobinski regarding the invention of liberty, is sought.

Keywords: Fragonard; Rococo; sensitive love.

Resumo

O presente artigo propõe-se a analisar uma pintura atribuída a Fragonard de propriedade do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. A partir da identificação do tema mitológico - Afrodite -, busca-se compreender a noção de amor ali expressa à luz da tese de Stanobinski sobre a *invenção da liberdade* empreendida século XVIII. Palavras-chave: Fragonard - Rococó - amor sensível

É certo que o acervo pictórico do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, destaca-se no cenário nacional pelo grande número de obras do Academismo brasileiro. Contudo, é necessário frisar que tal acervo não se restringe apenas ao século XIX brasileiro, obras assinadas por grandes artistas estrangeiros podem ser apreciadas em suas galerias¹. Entre eles, destaca-se Jean Honoré Fragonard (1732-1806), um dos grandes mestres do Rococó francês. Trata-se de uma pintura de pequenas dimensões (15 x 31 cm) e sem título².

* Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Professora de História da Arte/UJFF.

¹ O acervo de pinturas estrangeiras conta com nomes como o de Charles François Daubigny, Karl Pierre Daubigny, Charles Oliver de Penne, Hippolite Camille Delpy, Jules Ballá, Antoine Vollon e outros.

² Tal obra é atribuída a Fragonard. Segundo a historiadora Vanda Arantes, a obra foi doada à coleção do Museu Mariano Procópio pela Viscondessa de Cavalcante, a qual residiu na França durante muito tempo. A análise formal nos permite afirmar a autoria; já no que se refere a documentos comprobatórios, infelizmente falta-nos material, deixando sem respostas muitas perguntas. Contudo, as dificuldades encontradas não impossibilitam o seu estudo.

À primeira vista, identifica-se, na pintura, uma bela jovem nua deitada sobre um emaranhado de tecido, aos seus pés, duas pombas que, delicadamente, se tocam e mais ao fundo, um ramo de rosas. O observador culto imediatamente reconhece Afrodite, a deusa grega da beleza e do amor. Tal iconografia da Vênus foi amplamente difundida e utilizada no mundo ocidental e mesmo hoje alguns de seus atributos ainda mantêm-se em vigor, como as rosas vermelhas que simbolizam a paixão entre os amantes. A identificação da Vênus com uma mulher reclinada foi empreendida, principalmente, pela arte veneziana renascentista que encontrou em tal figuração a expressão de seu ideal de beleza³. Apesar de não ter sido invenção do Renascimento, pois Fídias já havia representado Afrodite reclinada⁴, deve-se à arte italiana sua grande divulgação.

Na mitologia grega, existem duas versões para o surgimento de Afrodite. A mais antiga, descrita na Teogonia de Hesíodo, refere-se à Afrodite filha de Urano. Urano, personificação do Céu e símbolo da abundância e fertilidade, é mutilado por Crono (Saturno). Do esperma ensangüentado do deus sobre o mar nasce Afrodite. Logo após seu nascimento das espumas do mar, Afrodite é levada pelo vento Zéfiro para Cítera⁵ e depois para Chipre⁶. Já na Ilíada de Homero, Afrodite, o puro amor, é filha de Zeus e Dione. Da dupla origem da deusa do amor temos Afrodite Urana e Afrodite Pandêmia ("venerada por todo povo"). Essa dupla origem foi centro das considerações filosóficas de Platão sobre o amor, importante influência para o pensamento filosófico e para as artes no Renascimento:

"(...) Todos sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se portanto uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha, sem dúvida não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a popular."⁷

Também as rosas são atributo da Vênus. Na mitologia greco-romana, a rosa relaciona-se com a morte prematura do jovem Adônis, filho e neto de Téias, rei da Síria. Mirra, filha de Téias, foi castigada por Afrodite por ter ousado competir com sua beleza: apaixonou-se

³ Cf. PANOFSKY, Erwin. Estudos de iconologia. Lisboa, Estampa, 1982.

⁴ Fídias representou Afrodite como uma mulher reclinada no frontão oriental do Partenon.

⁵ Apenas para frisar a importância das divindades gregas relativas ao amor na arte Rococó, lembro ao leitor que uma das pinturas emblemáticas do período é a famosa tela "Embarque para Cítera" de Antoine Watteau.

⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega (7ª edição). Petrópolis, Vozes, v. I, 1991.

⁷ PLATÃO. O Banquete; In: Diálogos; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha, 2. ed., São Paulo: Abril Cultural, 1979.

⁸ É certo que a concepção de Amor platônico não exerceu influência sobre as artes no período de Platão, não influenciando, assim, a iconografia da época. Contudo, foi fundamental para o Renascimento como será comentado mais adiante.

perdidamente pelo pai e, enganando-o, dormiu com ele doze noites consecutivas. Na última noite, foi descoberta e perseguida, mas os deuses concederam-na proteção e transformaram-na em árvore, árvore de Mirra. Da casca da Mirra nasceu Adônias. Sensibilizada com sua beleza, Afrodite o recolheu e o entregou a Perséfone que se negou a devolvê-lo. Uma disputa entre as duas deusas foi travada e Zeus interviu, determinando que Perséfone teria Adônias durante um terço do ano, Afrodite, um terço e os quatro meses restantes, o jovem passaria com quem quisesse. Adônias passava oito meses com Afrodite. Mais tarde, devido a fúria de Artemis, não se sabe bem o motivo, um javali mata o jovem Adônias em uma caçada⁹. Atendendo as súplicas de Afrodite, Zeus o transforma em anêmona, a flor da primavera, e permite o seu ressurgimento ao lado da amante quatro meses por ano, ao fim da primavera a flor morre¹⁰.

Segundo Bion, poeta alexandrino, durante o ataque do javali que levou o amante de Afrodite à morte, do sangue de Adônias nascia anêmonas e das lágrimas de Afrodite nasciam rosas. A anêmona corresponde à transformação do jovem e a rosa, à paixão de Afrodite. No ímpeto de ajudar o amante a libertar-se das presas do animal, a deusa machucou-se em um espinho e seu sangue tingiu as rosas, a princípio branca, de vermelho¹¹. Assim, as rosas vermelhas relacionam-se ao amor de Afrodite por Adônias.

A associação das rosas à Afrodite e, logo, ao amor, no mundo ocidental, está presente também, e não sem relação, na obra de Cesare Ripa¹². Importante manual de iconologia, foi referência não só para o Renascimento como para arte ocidental dos séculos seguintes. No verbete *Prazer* encontramos:

"(...) [as rosas] sempre foram dedicadas a Vênus como perfeitas incitadoras ao prazer, por causa da suavidade e delicadeza de seu aroma que indica e simboliza as qualidades dos gozos amorosos; representando-se ademais, com idêntico símbolo, a curta e débil duração a que alcançam"¹³.

Quanto às pombas, pelo movimento das asas e bicos, supõe-se um ritual de acasalamento. A pomba também é atributo da Vênus e figura com alguma freqüência na pintura de Fragonard como em "Vênus e Cupido" ou "Cupido bufo"¹⁴.

⁹ Existem outras versões para o nascimento e morte de Adônias.

¹⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. op cit.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Cesare Ripa, italiano, foi importante iconólogo do século XVI. Sua obra mais famosa é *Iconologia*, publicada pela primeira vez em Roma em 1593. A partir de 1603, data da primeira edição ilustrada, as edições de *Iconologia* se multiplicaram e se difundiram pela Itália (1611, 1618, 1620, 1625, 1630, 1645, e etc.).

¹³ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Traducción del italiano: Juan Barja, Yago Barja. Madrid, Akal, v II, p 213.

¹⁴ As duas pinturas pertencem a coleções particulares em Nova York.

A aparição da pomba na mitologia greco-romana remonta à religião cretense, cujo centro era o culto à Grande Mãe¹⁵: mãe de tudo sobre a terra. Ao descer do céu, a Grande Mãe toma forma de pomba, símbolo de harmonia, paz e amor. Da soberania do culto da Grande Mãe, resultou a primazia das divindades femininas em Creta, cuja principal característica era a fecundidade. Mesmo depois de assimiladas pelos gregos, guardavam em comum tal característica. No processo de assimilação desse simbolismo, as aves ganharam destaque *"como símbolo das hierofanias – aparições divinas – ou como "acompanhantes" das deusas"*¹⁶. A pomba tomou-se ave de Afrodite, representando, segundo Jean Chevalier, *"a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de seu desejo"*¹⁷.

Identificar o tema mitológico nessa pintura de Fragonard não apresenta, à princípio, muitas dificuldades. Entretanto, devemos considerar que aquela iconografia pagã teve sua significação alterada no processo de assimilação cristã, como a rosa, antes atributo da bela Afrodite, agora símbolo da Virgem Maria¹⁸ ou a pomba, símbolo do Espírito Santo¹⁹. Além disso, a própria noção de amor é modificada com o passar do tempo. Logo surge a pergunta: por que um pintor do século XVIII utiliza um tema da mitologia Greco-romana e o executa segundo uma iconografia do período renascentista? E ainda, apesar do modelo iconográfico renascentista, no que se refere ao estilo artístico propriamente (configuração de linhas, planos, cores, etc), a obra não segue os padrões estilísticos do Renascimento, então qual é o sentido de amor que tal obra encerra e qual o dado de contemporaneidade presente ali?

Por que o tema mitológico?

Com freqüência aparece na pintura do século XVIII o tema retirado da mitologia grega: Watteau, Boucher e Fragonard utilizaram com abundância o Olimpo grego. O Rococó francês elegeu, dentre as divindades da Antigüidade Greco-romana, os deuses referentes ao amor. François Boucher, por exemplo, foi considerado o pintor da Vênus e Antoine Watteau pintou a célebre tela "Embarque para Citera".

A freqüente figuração da mitologia grega nas telas dos pintores rococó, sobretudo, das divindades "menores", é justificada, em parte, como pretexto para se explorar o erotismo inerente a tais di-

¹⁵ A Grande Mãe teve grande projeção em Roma em 204 aC, quando o senado mandou buscar a pedra negra que simbolizava a deusa. Cf: BRANDÃO, Junito de Souza. op. cit.

¹⁶ In: BRANDÃO, Junito de Souza. op. cit, p. 60.

¹⁷ CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.

¹⁸ A rosa mística das litânias cristãs simboliza a Virgem. Cf. CHEVALIER, Jean. op. cit.

¹⁹ SILL, Gertrude Grace. Symbols In Christian Art. New York. Bollier Books, 1975.

vindades²⁰. Deve-se somar a tal justificativa um certo "modismo" (se é que podemos chamar assim) do século XVIII em celebrar a Antigüidade Greco-romana. O tema mitológico aparecerá na arte Rococó, mas também na arte Neoclássica, obviamente, com sentido diferenciado. Tal exaltação do mundo Antigo deve-se em grande parte à filosofia do Iluminismo²¹. Neste período, filosofia e produção artística mantêm laços estreitos, sendo a relevância do Iluminismo para a arte centro de muitas pesquisas²². Não podemos esquecer que foi neste século que a filosofia da arte foi sistematizada e o termo "estética" foi incorporado à linguagem da época com os escritos de Baumgarten²³. Ademais, o mito cristão, até então fonte fértil para peças, pintura, poemas, agora parecia menos verossímil e menos estimável que antes.

Embora os filósofos do Iluminismo não pensassem igualmente, em um ponto concordaram: mantiveram uma postura crítica diante de qualquer ortodoxia, principalmente, no que se referia à religião. Apesar das diferenças quanto às proposições filosóficas, voltaram-se para o centro motor do progresso intelectual, a razão: "*força criadora única, de natureza homogênea*"²⁴ da qual deriva toda diversidade das formas. Através da razão, poder original e primitivo, pode-se conhecer, estabelecer e assegurar a verdade. Apoiados na física de Newton propuseram a revisão do método metafísico. A razão deveria livrar o espírito das crenças baseadas na revelação, tradição e autoridade²⁵.

O retorno empreendido pelo século XVIII à Antigüidade Greco-romana oferecia a possibilidade de recusa da autoridade da religião cristã. Afirmando sua afinidade com o mundo clássico em detrimento da visão de mundo cristã, sobretudo, naquilo que se referia à visão da história, o Iluminismo propunha aos homens um passado com registro secular e não sagrado, como era o caso do cristianismo²⁶. À título de exemplo, citemos Voltaire e sua lista de contribuições gregas: "*bela arquitetura, escultura perfeita, boa música, poesia verdadeira, verdadeira eloquência, bom método de escrever história, e finalmente a filosofia mesma, apesar de incompleta e obscura – tudo isso nos foi transmitido pelos gregos*"²⁷.

Contrários a superstição e motivados pela propaganda anticlerical, os iluministas estudaram antigas civilizações como o Egi-

²⁰ STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la Liberté*. Genève, Skira, 1987.

²¹ O Iluminismo não foi um movimento homogêneo e por isso mesmo relaciona-se tanto com o Rococó quanto com o Neoclassicismo.

²² À título de exemplo, citamos FRANCASTEL, Pierre. "L'Esthétique des Lumières". In: *Utopie et Institutions aux XVIII Siècle*. Paris, Gallimard, 1967. e MINGUET, J. Philippe. *Esthétique du Rococo*. Paris, VRIN, 1966.

²³ GAY, Peter. *The Enlightenment: The science of freedom*. London, W. W. Norton & Company, 1977, p.219.

²⁴ In: CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992, p.22.

²⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁶ GAY, Peter. *The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism*. London, W. W. Norton & Company, 1977.

²⁷ VOLTAIRE, "*Essai sur les moeurs*", I, 89, apud: GAY, Peter. *op. cit.*, p. 74.

to, a Babilônia, a Fenícia. Todavia, entendiam tais culturas como civilizadas mas supersticiosas pois, apesar de certa capacidade para o pensamento racional, não chegaram a romper as "teias do mito". Apenas os gregos conseguiram "converter o que viam e ouviam em um todo racional". A civilização grega havia, através da razão, conquistado o mito. Platão referia-se ao sentido da visão como pai do pensamento, o poder de observação era o grande presente para a filosofia. Tal presente não era concedido num único momento de iluminação, mas era fruto de uma longa e laboriosa "conquista do mito pela razão". O mito em si era uma superstição que as civilizações contemporâneas à Grécia não conseguiam ultrapassar. Somente os gregos, segundo os filósofos do século XVIII, haviam conseguido ver além dele. Para os iluministas, o mundo cristão, assim como as culturas que cercavam a Grécia Antiga, estabeleceu uma "crença cega" nas suas divindades. Com a morte de Sócrates, os Antigos haviam anunciado a guerra entre filosofia e superstição e por isso eram os verdadeiros antepassados do Iluminismo²⁸.

Como afirma Starobinski, o século XVIII tem como uma das características a queda dos princípios de autoridade, seja do rei ou da religião²⁹. A autoridade da Igreja começava a ruir. É inegável a participação da filosofia iluminista com sua proposta de revisão da história e conseqüente exaltação da civilização grega. A pintura rococó prenunciou tal declínio, por um lado, com o apelo à mitologia e por outro, na própria construção plástica; de qualquer forma, ambos operavam no campo do sensível. Ao conferir ao sentir importância fundamental e primordial, libertou o espírito para se aventurar em novas experiências, situando-se no início do processo de libertação do homem das amarras da autoridade. Neste sentido, a pintura rococó traz em seu seio o gérmen da liberdade do homem.

Amor e prazer na estética rococó

Uma vez identificado o tema mitológico nessa obra e, até certo ponto, justificada sua utilização, devemos indagar a noção de amor representado pela deusa grega. Sendo a estética rococó essencialmente hedonista, a eleição da Vênus torna-se óbvia. Contudo, a simples figuração da Vênus não caracteriza o hedonismo do século XVIII e, muito menos, explica a concepção de amor expressa aí. Na poética rococó, amor e prazer são a mesma coisa, amor é o amor sensível livre de qualquer idealização ou espiritualização. Como muito

²⁸ Idem, *ibidem*.

²⁹ STAROBINSKI, Jean. *op. cit.*

bem colocou Starobinski, ao situar o prazer “no projeto do completo desabrochar da humanidade do homem”³⁰, o século XVIII “inventou a liberdade”. A Vênus da pintura em questão é incitadora e expressão do prazer elaborado por este século: não mais um prazer condicionado ao discernimento racional ou à edificação da alma, mas o prazer por si só, anterior a qualquer reflexão³¹. O amor rococó é físico. Percebe-se então uma nova consciência do ser. Um ser que precisa sentir para existir.

O conceito de amor sublime foi criação específica da Idade Média que resultou na “glorificação metafísica do Amor”³². Para a arte greco-romana, sobretudo, a poesia, o amor era fundamentalmente natural e não metafísico. Os poetas da Antiguidade não se influenciaram pela teoria platônica do amor. Apesar de conferirem ao amor grande poder, entendiam tal poder como um “princípio natural”, presente somente no universo material, não o transcendia. De Lucrécio a Calímaco, ou Ovídio, nenhum deles havia sequer pensado em transcender o amor a uma região supraceleste³³. Coube aos padres da Igreja do Oriente islâmico, atraídos pela teoria platônica, assimilar e transformar o amor platônico em *caritas*³⁴ divina. O amor que o conceito de *caritas* encerrava referia-se ao Amor de Deus, ou amor espiritual, enquanto que o conceito de *cupiditas* correspondia às diferentes formas de amor sensual, amor mundano, amor material³⁵.

Sob influência do Oriente, a poesia do século XII minimizou o contraste entre *caritas* e *cupiditas*, sublimando o amor sensual naquilo em que os trovadores e seus seguidores chamaram “Amour”, “Amore” ou “Minne”³⁶. Já a teologia da mesma época orientava-se para a mística emocional, concentrando as paixões religiosas em torno da Virgem. A Virgem Maria é o exemplo máximo da espiritualização do amor empreendida pelo mundo cristão. Sua fecundação é um ato puramente espiritual.

Durante o Renascimento, a teoria platônica do amor atingiu grande popularidade na Itália. Em Florença, um grupo de intelectuais humanistas, munidos de espírito de admiração por Platão e Marcílio Ficino criaram a “Academia Platônica”. Ficino havia criado um sistema filosófico que conciliava o pensamento de Platão e dos Platônicos à teologia cristã sem, ao mesmo tempo, prejudicá-los³⁷. No Neoplatonismo de Ficino, o Amor era a ligação de Deus com o mundo, como explica Panofsky, “o amor era só outro nome para essa corrente ininterrupta

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 9.

³¹ Idem, *ibidem*.

³² PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.*

³³ Idem, *ibidem*.

³⁴ Amor que Deus nos tem.

³⁵ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.*

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Sobre o Neoplatonismo de Ficino, ver: PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p. 119-152.

(*circuitus spiritualis*) de Deus ao mundo e do mundo a Deus. O indivíduo que ama insere-se a si próprio neste circuito místico³⁸.

Segundo Ficino, o amor é sempre desejo, mas nem todos os desejos são amor. O desejo só será amor se orientado pela Virtude Cognitiva e por isso consciente de um "fim último". Uma vez em contato com as potências da cognição, torna-se amor, do contrário, o desejo é simplesmente necessidade natural. Como a virtude final é a bondade divina manifestada na beleza, o fim último desejado é a beleza e se o amor é desejo, logo, o amor é desejo de beleza, "desejo de gozar a beleza"³⁹. Tal beleza existe sobretudo sob duas formas, simbolizada pelas "Duas Vênus", a Vênus Urânia (Vênus Celestial) e a Vênus Pandêmia (Vênus Natural)⁴⁰ — já discutidas por Platão⁴¹.

A teoria neoplatônica do amor exaltava um amor sublime "afastado dos impulsos básicos" mas, ao mesmo tempo, "permitia um prazer intenso da beleza visível e tangível"⁴². Embora, no que se refere a uma produção estritamente filosófica, a reflexão sobre o amor dos neoplatônicos Ficino e Pico della Mirandola tenha obtido poucos seguidores, inspirou aqueles que Panofsky chamou de "pensadores poéticos" como Michelangelo, Tasso, Donne, Spencer, e outros e, também, um enorme número de "Diálogos sobre o Amor". Tais livros, a maioria procedente do norte da Itália, ganharam grande popularidade na sociedade requintada da época, contribuindo na elaboração de um ideal de Beleza e Amor que influirá na produção artística do período⁴³.

Apesar da evidente influência da representação renascentista do Amor — seja pela posição reclinada da jovem, seja por sua juventude ou pelas rosas —, há uma diferença essencial. A iconografia "tradicional" apresenta-se investida de nova compreensão da realidade. Uma nova compreensão do sentir e pensar que, de certa forma, faz

³⁸ Idem, *ibidem*. p. 126.

³⁹ Idem, *ibidem*. p. 126.

⁴⁰ No sistema filosófico de Ficino, e mesmo de Platão, a Vênus Urania corresponde a Vênus Coelestis, Vênus Celestial, enquanto a Vênus Pandemia corresponde à Vênus Vulgaris, Vênus Natural. "Ficino e seus seguidores compartilhavam a antiga crença numa analogia estrutural entre o Macrocosmos e o Microcosmos. Mas interpretavam esta analogia de uma forma particular (...). Tal como o universo se compõe do mundo material [a natureza] e da região imaterial para além da órbita da lua, o homem é composto de corpo e alma; o corpo é uma forma inerente à matéria, a alma somente uma forma aderente a ela. E da mesma forma que o *spiritus mundanus* relaciona o mundo sublunar com o translunar, um *spiritus humanus* relaciona o corpo com a alma" (PANOFSKY: p. 122 e 123). No "mapa" do universo (e do homem) desenhado por Ficino, a Vênus Celestial, por pertencer à uma esfera imaterial, situa-se na região supracelstial do universo, na Mente Cósmica. A beleza que ela simboliza é "o esplendor primeiro e universal da divindade" (PANOFSKY: p. 126). Já a Vênus Natural situa-se na zona entre a Mente Cósmica e o mundo sublunar, ou seja, a região da Alma Cósmica. Sua beleza é a *imagem individualizada da beleza inicial, já não separada do mundo corpóreo, mas nele tomada real*. Assim, a Vênus Celestial é inteligência pura e a Vênus Natural é geradora, da vida e forma às coisas da natureza, tornando a beleza inteligível acessível a nossa percepção e imaginação (PANOFSKY: p. 126).

⁴¹ Cf. PLATÃO. *Op. cit.*

⁴² In: PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.* p. 127.

⁴³ Panofsky demonstra, numa análise magistral, a influência da filosofia do amor neoplatônico num quadro de Ticiano, "Amor Sagrado e Amor Profano". Ver: PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.*

com que amor e prazer sejam sinônimos. A Vênus de Fragonard não é propriamente uma divindade, ela é a imagem do amor sensual e por isso mesmo fugaz. Fragonard pinta uma adolescente com faces e bico do seio rosados, seria alguma indicação de pudor? Sentimento tão humano! Do amor sublime presente na *forma* metafísica do Renascimento não há referência. Esse não poderia se realizar numa forma tão individualizada. De fato, a Vênus de Fragonard é uma bela jovem educada na corte⁴⁴.

Segundo a indicação de Cesare Ripa, o prazer deveria ser representado como um jovem de dezesseis anos, pois entendia que dentre todas as idades a juventude seria a mais dada ao prazer⁴⁵. Para Fragonard – ou qualquer outro pintor do Rococó –, o prazer não poderia ser representado por um homem, justamente, por ser em torno da mulher que se encontrava sua promessa. A mulher, por sua graça e ligeireza, é a alma do universo rococó: “A alma desses tempos [século XVIII], o centro desse mundo, o ponto de onde tudo irradia, a semente de onde tudo descende, a imagem sobre a qual tudo se modela, é a mulher”⁴⁶, observaram os Goncourt. Da indicação de Ripa, Fragonard manteve a juventude da personagem, a qual, juntamente com as rosas, não deixava de ser uma alusão ao caráter efêmero que o amor adquiriu nesse momento. “(...) o prazer do amor não dura mais que um instante”, reclamava um personagem de Jogos Indiscretos⁴⁷.

A face ruborizada da Vênus é o elemento determinante do clima erótico da obra. Acrescenta-se a este, o lugar, à princípio indefinido, onde se encontra a jovem. A relva, a roseira e uma pequena folhagem (realizada por alguns toques rápidos do pincel) sugerem um jardim fechado. O jardim fechado como cenário de encontros amorosos é perfeito uma vez que, conforme Orest Ranum, “a sociabilidade do jardim fechado sempre é íntima”⁴⁸. Tal ambiente foi recurso muito explorado pela pintura rococó justamente por seu caráter íntimo.

A luz é outro elemento importante na construção da atmosfera íntima da obra. A luz não é uma luz natural, ela emana do corpo da jovem, criando uma escala de valores cromáticos: o tom claro e brilhante do corpo, sobretudo, na área peito acentua o matiz vermelho do rosto – elemento fundamental na composição. Por sua vez, o matiz vermelho da face contrapõe-se ao das rosas numa relação simbólica entre a brevidade da juventude (e da vida) da moça e a curta duração da rosa. Tal contraponto simbólico coloca em xeque o

⁴⁴ Daí seu caráter particular que se contrapõe ao conceito de forma metafísica do Renascimento.

⁴⁵ RIPA, Cesare. Op. cit.

⁴⁶ E. e J. De Goncourt, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, 1877. IN: MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Paris, VRIN, 1966, p218.

⁴⁷ In: STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p. 55.

⁴⁸ RANUM, Orest. *Refúgios da intimidade*; In: ARIÉS, P. e CHARTIER, R (Org.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo, Cia das Letras, 1991, v. 3, p 215.

conceito de divindade, pois à rigor, os deuses não seriam imortais? Ademais, o forte contraste provocado pela luz que irradia do corpo da jovem e o fundo escuro cria um ambiente acolhedor, aconchegante, fundamentalmente íntimo. Ora, essa "atmosfera" íntima somada, obviamente, à qualidade de mortal da deusa assinalam a sua humanidade.

Mais do que a nudez da jovem, o tom erótico da obra é gerado pela ambiência íntima. As pequenas dimensões do quadro obrigam o observador a aproximar-se, transformando-se em um *voyeur*⁴⁹. O prazer do *voyeur* reside justamente na possibilidade de entrar na intimidade do outro, descortinar um mundo proibido por ser individual. Um mundo onde os personagens descumprem normas sociais⁵⁰, opondo civilidade a intimidade⁵¹. A mudança no pensamento e no comportamento, verificada a partir do século XVI e tendo no século XVIII um grande marco, gerou uma nova consciência de si e orientou o processo de privatização próprio às sociedades ocidentais. Segundo Ariès, a civilidade (requeria novas atitudes com relação ao corpo) é uma das categorias na qual se reconhece tal mudança. Ora, quanto mais se prescrevia normas de comportamento social mais se distinguia intimidade de civilidade. Mais se definia, por oposição, lugares e condutas reservados a um e a outro⁵². Os domínios do íntimo eram praticamente secretos, quando compartilhados, o eram com número muito restrito de indivíduos, e por isso envoltos de certo mistério e muita curiosidade, o que os tornavam muito sedutores.

Fragonard explorou o fascínio do voyeurismo em obras emblemáticas como "O Balanço" ou "O Beijo Roubado". Pintou o comportamento íntimo próprio aos encontros amorosos, ora com a presença do voyeur, ora transformando o observador em *voyeur*. A nudez da jovem ganhou sensualidade, principalmente, com o rubor de sua face. Elemento a reforçar a idéia do voyeurismo. Sabendo-se observada, a jovem enrubesce e, num misto de pudor e prazer, desvia o olhar numa atitude lasciva.

A exaltação do sentir não está presente somente no tema do amor. Está presente no fato plástico: nas *cores fúlgidas de sua paleta* e na *vivacidade vertiginosa da pincelada*⁵³. As rosas e folhas, os cachos dourados do cabelo da jovem, as pérolas reluzentes, o brilho da face mais as asas das pombas sugerindo movimento, poderia-se dizer, licencioso, são frutos de toques rápidos e precisos do pincel. As

⁴⁹ Watteau também lançou mão deste recurso em obras como *A toaleta íntima*.

⁵⁰ Segundo Starobinski, descumprir normas é uma das experiências da liberdade. Cf. STAROBINSKI, Jean. Op. cit.

⁵¹ Sobre esse assunto ver: ARIÈS, P. e CHARTIER, R (Org.). Op. cit.

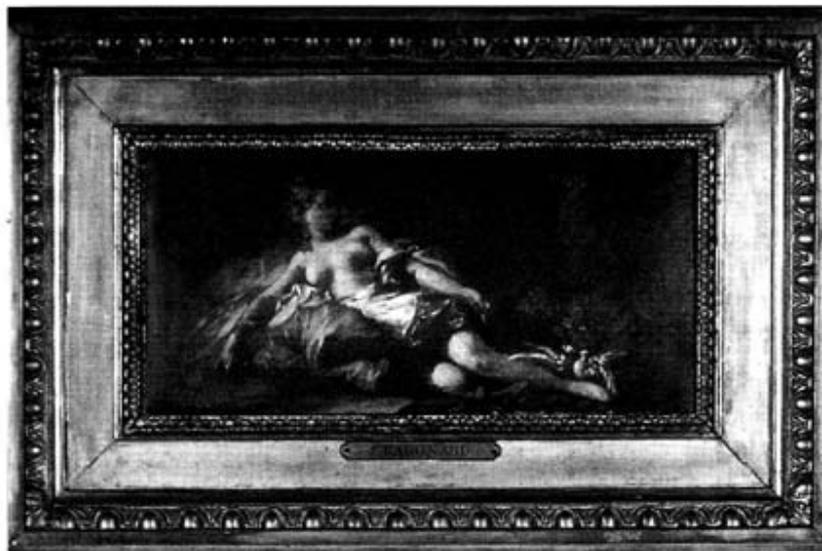
⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ COLI, Jorge. *Dos libertinos aos estóicos, ou seja, de um erotismo a outro*; In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

dobras do tecido, que determinam o ritmo da obra, são registros dos gestos do pintor, impulsos vitais. As várias ações pictóricas, deliberadamente evidentes, mais que a figuração, são estímulos à sensação. E as sensações precisam ser sempre renovadas, pois o prazer é efêmero. Efêmero é o tempo da obra. Daí a necessidade de uma solução formal que "presentifica" o tempo. Não há um tempo linear e seqüencial, o tempo da obra é um instante que logo se esgota e imediatamente se renova, é sempre o "agora".

A arte rococó é expressão do instante, do fugaz. Fragonard capta o sutil movimento da cabeça da jovem: momento em que ela vira o rosto, desviando o olhar em direção aos pássaros. Tal movimento, assim como o bater de asas das pombas, não dura mais que alguns segundos. Mas é, sobretudo, no pincel habilidoso e frenético que encontramos o tempo rápido e passageiro. Enfim, a sua expressão plástica é uma explosão de vitalidade, que, a meu ver, permite reconhecer na obra de um Van Gogh e, depois, de um Jackson Pollock a herança histórica e estética desse gênio do pincel que foi Jean Honoré Fragonard.

Afrodite Rococó:
imagem do amor
sensível
(Análise de uma
pintura do Museu
Mariano
Procópio)



Jean Honoré Fragonard
Sem título
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora

LOCUS: revista
de história, Juiz de
Fora, vol. 7, nº 1,
p. 51-61, 2001