

Representações do Amor Compassivo em Polípticos do Tardo
Trecento e Início do Quattrocento/Representations of
Compassionate Love in Polyptychs of the Tardo-Trecento and Early
Quattrocento

Renata Camargo Sá¹

RESUMO

Este trabalho investiga o tema do amor compassivo em polípticos do *tardo Trecento* e início do *Quattrocento* com o objetivo de explorar o gradual desaparecimento do tema e sua possível relação com o processo de desumanização da vida em curso desde o começo da Época Moderna. O presente trabalho contribui para a história dos afetos, aqui estudada através de pinturas realizadas entre os anos de 1340 e 1460.

PALAVRAS-CHAVES: pintura; Renascimento; polípticos; Levinas; amor compassivo

ABSTRACT

This study is concerned with the theme of compassionate love in paintings of the late Trecento and early Quattrocento. It aims to assess the relations between the gradual disappearance of this theme and the processes leading to the dehumanization of life that began in the early Modern Epoch. As a contribution to the history of affects, this investigation examines how compassion is expressed in paintings from the 1340's to the 1460's.

KEY-WORDS: *painting; Renaissance; polyptych; Levinas; compassion*

Muitas *predellas* em retábulos do fim do século XIV e começo do século XV contêm cenas bíblicas de extrema violência. No painel central de muitos desses retábulos, contudo, cenas de amor compassivo oferecem algo como um antídoto para o mal, uma forma de atenuar a desumanidade das imagens presentes nas *predellas*. O presente estudo se concentra em algumas cenas de compaixão, em que o amor da Virgem por seu filho moribundo (*pietá*) e pela

¹ Professora de história e teoria da arte, Universidade Federal Fluminense.
renatacamargo@id.uff.br

humanidade (misericórdia) é tratado como a mais alta forma de afeto. Tal perspectiva em relação ao amor se fundamenta aqui na ética de Emmanuel Levinas, mais especificamente, em sua interpretação do conceito de *Nebenmenschen*, tomado de Hermann Cohen. Partindo do neokantismo de Cohen, as reflexões de Levinas buscam reconectar os sentimentos à razão, apresentando uma perspectiva alternativa ao tipo de racionalismo forjado pelo Iluminismo. Deste modo, o amor compassivo, enquanto *contra malum* para o ódio dos martírios e das crucificações, está associado a uma didática, uma didática do amor, praticada pela mãe de Jesus, e a formas artísticas específicas que, como veremos, tenderão a desaparecer.

A compaixão, enquanto sentimento tipicamente humano, sempre foi percebida como sendo, em sua essência, uma afeição feminina, aparecendo na arte com mais frequência em cenas de piedade e de misericórdia. As primeiras se caracterizam por apresentar a figura da Virgem em lamento por seu filho moribundo, enquanto a iconografia da misericórdia diz respeito à proteção em forma de amor, simbolizada pelo manto aberto, que Maria estende para toda a humanidade. Tanto nas cenas de piedade quanto nas de misericórdia, compaixão e amor maternal se sobrepõem, apontando para uma visão moral de humanidade. Em oposição às religiões de culto, que mistificam a natureza e buscam “favores dos deuses”, religiões morais são vistas como tendo uma abordagem racional sobre as questões práticas da vida. Deste modo, pregam “a boa conduta da vida”, introduzindo o que Kant descrevera como “fé reflexiva”. Jacques Derrida afirma que, ao ensinar aos fiéis a condução da vida, as religiões morais estão na verdade *ensinando* como devem agir para que venham um dia a merecer a salvação (DERRIDA, 2002, p. 49). Assim, sob a perspectiva das fés abraâmicas, a salvação resulta mais do conhecimento do que da pura fé. Tal abordagem, fundamentada, como se vê, na cognição, contradiz a crença de que religiões seriam ingênuas quando comparadas à ciência e à filosofia.

O ensinamento do amor é considerado uma função materna. Hermann Cohen escreve: “a palavra hebraica para compaixão brota de uma raiz que significa ventre materno, e corresponde a uma metáfora de Deus como pai do homem [...] nenhum outro termo designa a origem da correlação entre Deus e

homem mais profundamente do que o termo compaixão” (1995, p. 150). Convém observar a semelhança entre as palavras compaixão e religião. Segundo a tradição que remonta a Lactantius e Tertuliano, o termo religião se originou da palavra *religare*, a designar “ligar de novo”. De modo semelhante, a compaixão representa uma ligação, só que pelo compartilhamento, o compartilhamento do sofrimento de Cristo. Literalmente, compaixão significa “sofrer com” (com + paixão). A compaixão cristã poderia ser explicada como a ligação de todos os seres humanos no sofrimento da vida e da morte simbolizado pela Paixão de Cristo.

Entre os séculos XIII e XIV, a carga emocional dos programas artísticos aumentou significativamente. Tal mudança é reconhecida como sendo parte da revolução cultural que teve início do meio para o fim do século XII. Cristo, entronado em *Maiesta Domini*, ou *Cristo Pantokrátos* (Todo Poderoso), por exemplo, deu lugar ao *Cristo Benedicentes*, assim como a representações nas quais seu corpo frágil, sofrido e emaciado, pendurado na cruz, apelava para que os espectadores comparassem sua própria dor à de Cristo. Além disso, representações da Virgem não apenas proliferaram, mas seu alto grau de humanidade lhe fornecia um protagonismo inédito. Como nas iluminuras dos manuscritos, a introdução de uma abordagem mais humana para Maria e Jesus tentava incitar “meditações afetivas”. As inúmeras cenas da Virgem, entronada e coroada, como *Virgine adolarata* em *planctus Mariae* e *compianti*, ajudam a explicar, entre outras coisas, a inseparabilidade entre razão e afeto para o conceito religioso de humanidade. Num livro recente sobre compaixão no período medieval, Sarah McNamer escreve que “[as meditações afetivas] tinham um papel sério e prático a cumprir: ensinar seus leitores, através da performance iterativa, como sentir” (2009, p. 2).

Apesar do amor compassivo não possuir uma realidade objetiva, ele pode, contudo, ser “percebido” na arte por meio de uma identificação primordial com o espectador. Ao reconhecer-se na história representada, o observador entende sua própria capacidade de sentir compaixão por seu irmão/irmã. Tal operação psicológica, que se inicia quando o destino do herói toca o espírito do espectador, é também o fundamento, como se sabe, da noção aristotélica de

catarse, considerada por Aristóteles como sendo a principal função social das tragédias.

Partindo desse conceito clássico e da noção kantiana de intuição, Hans-Georg Gadamer escreve: “[no modo original da intuição que a obra de arte ‘abre’] o conceito não é na verdade ‘dado’, mas ‘original’. Isso possui uma dupla significação: não é em si mesmo uma imitação, e apesar de se colocar como modelo, não podemos usar tal modelo como uma nova regra nós mesmos sem cairmos na mera imitação” (2008, p. 189-191). Na arte, o modelo é algo muito diferente do objeto standard, sem vida, monótono e estático. Não é de surpreender que os conceitos de mimese e figura tenham tido tão longa vida na filosofia da arte. Os estudos hoje clássicos de Erich Auerbach sobre os dois assuntos exploram amplamente o desenrolar histórico de ambos os conceitos. O sentido plástico associado ao termo *figura*, desde sua primeira aparição em Terêncio, no século II a.C., é logo desvelado quando o filólogo se põe a estudar sua etimologia.

Mais recentemente, o termo *figura* reapareceu nas discussões de antropobiologia do filósofo Jacques Poulain. Nada ingenuamente, Poulain usa esse termo para chamar atenção sobre a oposição entre figura, ou imagem, e linguagem, nos lembrando sobre o caráter não figurável e linguístico do Deus monoteísta. Ele assim deseja mostrar como as sociedades contemporâneas, mesmo arrogando-se laicas, seguem à risca a prescrição judaico-cristã de dissolver as imagens no verbo. Hedonismo teórico é como ele nomeia a continuidade dessa prática arcaica no contexto do mundo moderno (2016, p. 13-30).

Subvertendo a concepção nitetscheana de arte como *promessa de felicidade*, Poulain propõe que os objetos de arte sejam vistos como *figuras de felicidade*. Será que tão sutil alteração nos poderia ajudar a compreender a peculiar propriedade de modelo dos objetos de arte? Na arte, figuras são pensamentos plásticos capazes de expressar noções substanciais como o universal, o eterno, o amor e a verdade. A profunda interdependência entre ética e estética nos faz concluir que figuras de amor compassivo estão engajadas tanto na categoria do transitório quanto na do substancial.

A premissa filosófica de que objetos de arte são figuras de felicidade nasce da constatação de que a emoção estética é análoga em sua natureza a experiências embriológicas de felicidade, como a escuta da voz da mãe no útero.² Isso aconteceria porque a alegria causada tanto pela voz da mãe quanto pela arte pertence a um tempo em que a linguagem ainda não tinha a função de mediar, logo não era ainda semiológica, isto é, um mero meio para expressar um fim. Além disso, a audácia da arte e a segurança associada à voz da mãe produzem experiências de liberdade, que tornam a dinâmica comunicacional que ambas são capazes de engendrar profundamente exemplares, de uma exemplaridade inigualável a qualquer outra experiência de comunicação.

A importância da voz para seres de linguagem, como os humanos, é um truísmo. Contudo, o fato de que a primeira voz que ouvimos venha da mãe, o próprio arquétipo do amor na Terra, acrescenta uma dimensão de sentido importante para nossa humanidade. Acima de tudo, ela expande a conexão entre amor e linguagem, que será por nós vivenciada em todas as nossas experiências de afeto e comunicação. Estudos em psicologia sugerem que tais conexões embriônicas poderiam inclusive ser a causa da invenção humana de um sistema simbólico tão complexo quanto a religião (MEROT, p.1353-1433). É de se esperar, então, que essa conexão fundamental seja percebida como a base das religiões racionais, ou seja, daquelas que se fundamentam em verdades proferidas por um Todo-Poderoso. Assim, o simbolismo da mãe como modelo de amor apresenta o estranho paradoxo de ser uma espécie de “simbolismo natural”. No caso específico da mãe de Jesus, tal simbolismo funciona como uma emulação do amor de Deus pela humanidade – o mais remoto de todos os arquétipos. O amor maternal da Virgem seria, então, a representação visível de um amor (o amor de Deus) que, sendo ele mesmo verbo (linguagem/razão), não poderia ser percebido pelos sentidos. A proibição de se representar o amor/Deus nas religiões monoteístas tem como objetivo protegê-lo das ambiguidades da experiência sensível.

² Poulain baseia-se nos estudos de A. Tomatis e A. Gehlen sobre a relação cognição/linguagem.

Na pintura, contudo, como todos os outros sentimentos, o amor compassivo também é tratado como um afeto passível de ser sentido na carne. Portanto, ao recordar o aspecto dual do Salvador, as cenas de compaixão chamam atenção para sua dor física. Da mesma maneira, a identidade física entre o sofrimento da Virgem e de seu filho é com frequência retratada em cenas de lamentação (*compianti di Cristo*) ou de crucificação. Na maior parte das vezes, o corpo de Maria reproduz a posição do corpo morto de Cristo (*Crucificação*, c.1370, Simone di Filippo, e *Pietà*, 1543, Lorenzo Lotto, Brera. Figs. 1 e 2). Como se pode perceber, no *Compianto* de Cima da Conegliano de 1459 (fig. 3), a posição análoga dos corpos permanece um símbolo da dor compartilhada por eles por, pelo menos, mais um século. No *Compianto di Cristo*, de 1365, de Giovanni da Milano (fig. 4), Maria praticamente “morre com” o filho. Sua complexão acinzentada, a mesma da pele do cadáver, simboliza sua “incorporação” da morte do filho. Sua cor e languidez demonstram fisicamente que o *sofrer com* da compaixão vai além da “mera” dor emocional, manifesta-se no corpo, e negligencia até mesmo a solidão assustadora que envolve o mistério da morte.

A dor física é um tema central para a Ética, que a moral cristã herdou do judaísmo. O problema se desenvolve a partir da questão da pobreza como uma das piores misérias que o homem pode sustentar. Na maioria dos casos, a dor física é o próprio resultado da pobreza. Assim sendo, a principal tarefa que temos em relação ao outro é aliviá-lo da pobreza e, conseqüentemente, da dor por ela causada.

Nos textos de Levinas, o sofrimento físico é descrito como a mais radical forma de estar no presente, contrário portanto à “experiência” do nada: “*Il y a dans la souffrance une absence de tout refuge. Elle est le fait d’être directement exposé à l’être*” (1983, p. 55). No contexto da obra de Levinas, *refúgio* denota irresponsabilidade; o lugar onde não se é mais responsável, nem por si, nem pelo outro. Da mesma maneira, para que a afirmação de Levinas seja entendida de modo correto, precisamos ver o *l’être* não como o ser do idealismo moderno, pois a pressuposição cartesiana de que o dado é por nossa mente criado, acaba por transformar todas as experiências em experiências conosco, isto é, em experiências reflexivas. Na morte, contudo,

não encontramos a nós mesmos, mas sim o infinito mistério da alteridade. Para Levinas, é justo por isso que a experiência da morte está além da esfera das Luzes. A ideia de infinito ecoada pela morte nos coloca mais próximos do definitivo. Indomável pelo pensamento das Luzes, a morte não pode, portanto, ser teoricamente apreendida, i.e., conhecida e compreendida. Dessa forma, em oposição ao sentimento de dominação em relação ao dado, que o conhecimento nos dá, a experiência da morte se mantém como encontro com o absolutamente outro, o desconhecido inconhecível, ao invés de uma experiência conosco, apesar do fato de que somos nós que indefectivelmente morremos.

Como fenômeno inapreensível, a identidade que estabelecemos com o não idêntico que a morte nos apresenta é análoga à identidade que reconhecemos na face do outro, tema central das especulações levinasianas. Num capítulo sobre o sofrimento e a morte, ele descreve o sofrimento físico como sendo o mais próximo que podemos chegar do definitivo (*le définitive*): “*Dans la peine, dans la douleur, dans la souffrance, nous retrouvons, a l'état de pureté, le définitif, qui constitue la tragedie de la solitude. Définitif que l'extase de la jouissance n'arrive pas à surmonter*” (1983, p. 55). Tal solidão a qual se refere Levinas vem da face sempre inapreensível de nosso irmão/irmã, das vontades íntimas, privadas e inacessíveis que a face ao mesmo tempo esconde e revela.³

Na iconografia mariana dos séculos XIV e XV, o sentimento de compaixão conecta mãe e filho na solidão da morte. A compaixão é o único afeto que lhes permite dividir essa tarefa inescapável e indivisível. Assim sendo, o amor compassivo torna-se uma forma de aliviar a solidão do morto, *desmistificando*, por assim dizer, o mistério associado ao fim da vida. Afinal, é justo o caráter particular e individual da experiência mística que a torna misteriosa. O compartilhamento do mistério da morte através da compaixão indica a presença de uma certa racionalidade no núcleo mesmo dessa forma de afeição. Como mencionado antes, tal racionalidade, contudo, escapa à

³ Jacques Derrida dedica várias páginas de seu ensaio sobre a hospitalidade, ensaio ensejado pelas reflexões de Levinas, discutindo o problema da culpa dos sobreviventes diante da morte do *fellowman* (ele não usa esse termo). O problema da culpa produz outra questão importante que é a misericórdia por aqueles que sobreviveram.

dominação e à totalização do saber metódico. Portanto, a compreensão falha, pois esta vincula-se tanto à dominação quanto à totalização. Como a linguagem original que escutamos no útero, essa forma não-instrumental de racionalidade movida primordialmente pelos sentimentos rege aquilo que poderíamos chamar “poética do fracasso”.⁴

Para continuarmos explorando os problemas produzidos por uma racionalidade que falha em compreender o mais terrível dos dramas, voltamos agora para uma pintura de Bernardo Daddi, na Accademia florentina. Nessa versão da *Crucificação* (c. 1340, fig. 5 e 6 [detalhe]) orchestra-se uma comunhão em sangue entre Maria Madalena e Jesus. Tal comunhão se constrói a partir da analogia entre o sangue de Cristo e as curvas do manto vermelho de Madalena que se enrosca ao pé da cruz. Restrito que é às personagens femininas, o consórcio na dor aparece repetidamente em vários polípticos. Em contraposição, os tipos masculinos são representados com expressões faciais de passividade. A oposição radical do modo pelo qual homens e mulheres reagem à morte de Cristo indica que, provavelmente, as mulheres eram percebidas como sendo capazes de um certo nível de engajamento com outros seres humanos que os homens não seriam. Ouso especular que tal conexão de almas, própria às mulheres, não provém do preconceito romântico de que elas seriam mais sentimentais. Aqui, o que parece estar em jogo é o problema do humano e a reprodução de certa racionalidade enredada pelo amor, nossa mais alta forma de humanidade. Em cenas de martírio e crucificação, torturadores são representados em clara oposição a mulheres que, afetosamente, cuidam dos feridos. Além disso, veem-se com frequência personagens masculinos aplicando a lei dos homens, numa caricatura da irracionalidade escondida por trás de sua “justiça”.⁵ Tal forma de retratar a insuperável dualidade entre os gêneros desdiz a oposição trivial entre o masculino racional e o feminino emocional. Aqui a oposição entre os sexos é marcada pela responsabilidade de perpetuar a humanidade do

⁴ A expressão é de Jacques Poulain e surgiu numa conversa informal em junho de 2015.

⁵ Para uma discussão sobre a questão da justiça, ver Jacques Derrida, “Force of Law: the Mystical Foundation of Authority” em *Acts of Religion*, editado e com introdução de Gil Anidjar. London: Routledge, 2002.

homem; uma tarefa legada quase sempre às mulheres. Aos homens, apresentados como brutamontes, cabe se aprazer do sofrimento alheio (ver: *Flagelação*, 1515-20, círculo de Bernardo Zenale, Pinacoteca Castello Sforzesco). A predisposição cultural e, portanto, visual, presente na oposição entre feminino e masculino, talvez justifique, em parte, a peculiar falta de masculinidade do corpo de Jesus a partir do *Trecento*.

A humanidade do homem é perpetuada pelo ensinamento do amor, que, na saga cristã, consiste na tarefa mais importante da Virgem. Considere, por exemplo, a *Madona e o Menino Jesus*, de Ambrogio Bevilacqua (1465, fig. 7, Pinacoteca Castello Sforzesco). O amor incondicional da mãe pelo filho é simbolizado pelo cravo vermelho. A posição de sua mão ao segurar a flor indica excelência, por isso o movimento da mão da criança em direção à mão da mãe está a emulá-la.

A Virgem como docente aparece num outro painel (1480-1490, fig. 8, Pinacoteca Castello Esforzesco), desta vez de Bartolomeo Cincane (conhecido como Montagna), em que a mãe de Jesus pressiona levemente o peito do filho, como se para lhe indicar o coração. O gesto demonstra o tipo de didática do amor que subjaz a tais figurações, e indica a relação entre amor e cognição, que, em última análise, se traduz em amor e razão. Com olhar inquisidor, a criança busca a aprovação no olhar da mãe. O gesto é também a mais natural expressão do “Eu”. Em Anunciações, por exemplo, a reação da Virgem à mensagem de São Gabriel é quase sempre expressa através desse gesto com os três dedos no centro do peito. A postura denota o espanto da jovem mulher diante da tarefa divina (fig. 9). Esse gesto, portanto, anuncia toda a problemática do “Eu”.

Um indivíduo se torna um “Eu” depois de um longo processo que envolve certa conduta moral em relação aos outros. Esse processo formativo ganhou importância especial durante os primeiros dois séculos da Era Moderna, desenrolando-se, eventualmente, no que chamamos de subjetividade. Do século XII em diante, preocupações com o desenvolvimento pessoal tornaram-se cruciais para a fé cristã, não devendo ser dissociadas do nascimento da consciência histórica (secular) moderna (*gewissen*). A própria

prática da confissão, segundo Foucault, teria sido institucionalizada no século XIII, e sua história estaria vinculada àquela da *parhesia* grega. Nesse caso, o próprio desenvolvimento do “Eu” só seria possível com o outro, para quem a verdade do “Eu” seria proferida e confirmada enquanto verdade.

O gesto da mão de Maria nas duas pintura supracitadas é recorrente, sobretudo em imagens da Virgem com o Menino Jesus. A mão que aponta o coração indica a transmissão de valores éticos, sem os quais o indivíduo permanece, fraseando modernamente, na ignominiosa esfera do ego, sem nunca se desenvolver em um “Eu”.

A versão emocional e íntima de Montagna da Madona com o menino Jesus (fig. 8) é atravessada por uma misteriosa e profunda área escura que separa figura e fundo. A construção formal ressoa, pois, a narrativa: a cortina atrás da Virgem a protege da violência do mundo, enquanto a criança, sentada num parapeito de mármore, em frágil equilíbrio, localiza-se entre o mundo dos homens e o vazio da morte. Esta é anunciada pelos limites da própria tela, logo à frente e embaixo, enquanto o mundo humano, i.e., a cidade ao fundo e acima de sua cabeça, aponta o futuro papel de Jesus na história da humanidade. As semelhanças entre o tratamento do drapeado que envolve a criança e aquele dado ao tecido que cobre o corpo de Cristo no famoso *Compianto* de Mantegna (1475-78, Brera) aponta para o impacto que a obra deste teve sobre artistas, como Montagna, que atuavam nas regiões do Vêneto e da Lombardia. Essa sutil analogia formal entre duas pinturas que se dedicam a explorar o início e o fim da história de Cristo parece construir-se sobre a trágica conclusão de sua vida.

Mais uma vez, o tema da morte surge subliminarmente numa pintura cujo tema é o amor entre mãe e filho. Levinas confirma nossa intuição escrevendo: “[...] *l’affection par la mort est affectivité, passivité, affection par la démesure, affection du present par le non-présent, plus intime qu’aucune intime...*”, e completa seu pensamento escrevendo que “*L’esse humain n’est pas conatus mais désintéressement et adieu*” (1993, p. 24). A última citação aponta para a questão de uma racionalidade não instrumental, assim como para a aceitação do fracasso, que tão bem define a humanidade do homem

(*l'esse humain*); define melhor do que as expectativas de sucesso baseadas numa “salvação” através do total entendimento (*conatus*) do mundo ao seu redor.

*

Como lidar com o problema da forma artística no caso específico do tema da compaixão? Seria a abstração pré-renascentista mais adequada à expressão do amor compassivo do que o sensualismo do Alto Renascimento? Baseados na inseparabilidade entre forma e conteúdo, inferimos que, ao abandono da abstração, que difere a arte do século XIV do século XV, corresponde o gradual desaparecimento do tema da compaixão. O desaparecimento de uma certa temática na arte é sempre sintomática de mudanças mais amplas, sobretudo na percepção da sociedade a respeito de tal temática. Na passagem do *Trecento* para o *Quattrocento*, começa a haver um claro desinteresse pelo tema da compaixão, que é acompanhado por um crescente entusiasmo por motivos que expressam, de forma mais efetiva, a dinâmica das experiências mundanas. Como sabemos, o crescente interesse pelo humanismo e a redescoberta da antiguidade clássica no *Quattrocento* trouxeram à luz muitos temas da mitologia, que tendem a privilegiar os sentidos. Da mesma maneira, a necessidade de apresentar a saga cristã sob nova roupagem acabou dando um ar mais secular à iconografia cristã, primeiro através de Giotto, depois, de Masaccio.

A renovação dos temas mitológicos na arte coincide com o novo status do amor na cultura do *Quattrocento*. Tal status se identifica com o conceito de amor que encontramos no politeísmo, onde o sentimento de compaixão não fazia ainda parte do léxico do amor. Eleos, personificação grega da misericórdia, apesar de não estar associada ao conceito judaico de amor que irá fundamentar o nascimento do termo compaixão no século XII, era quem figurava como a mais humana das deusas gregas. Mais tarde, sua versão como *Clementia*, foi tida em alta estima pelos romanos, que também a associavam ao conceito e ao sentimento de humanidade do homem. Apesar disso, e do impacto dos *Dialogi* de Sêneca para a erudição renascentista, é difícil auferir a influência de seu tratado *Clementia* sobre as artes, pois

representações de Clemência são praticamente inexistentes na pintura do Renascimento.

No tratado de Sêneca sobre o tema, o conceito de clemência surge numa recomendação da consorte Livia Drusa a seu esposo Augustus. A passagem ilumina o caráter feminino dessa disposição do espírito para o perdão:

Se tantos devem perecer para que eu viva, então minha vida não vale seu preço. De longe Livia, sua esposa, replica: ‘você escutaria o conselho de uma mulher? Faça como os médicos que quando os remédios costumeiros não funcionam, tentam o oposto. Até agora você não conseguiu nada através da severidade. [...] Veja agora como a misericórdia pode funcionar: perdoe Lucius Cinna. Ele já foi preso; agora não pode lhe fazer mal, mas pode ajudá-lo em sua reputação’(SENECA, 1998, p. 385).⁶

Apesar do instrumentalismo a guiar o conselho de Livia Drusa: “agora não lhe pode fazer mal, mas pode ajudá-lo em sua reputação”, existe na passagem uma relação inescapável entre o sentimento de misericórdia e a humanidade do homem, tendo em vista que é a humanidade da misericórdia o que ajudará a reputação de Augustus. Além disso, o objetivo primeiro será alcançado: desencorajar Cinna de seu plano de assassinar Augustus. O instrumentalismo por trás desse ato de clemência provavelmente se fundamenta naquilo que Derrida diz ser a memória permanente do perdão: “o perdão é antes de tudo não esquecer [...] Não há perdão sem memória (2002, 381, 382).”⁷

Clemência é um termo que, num contexto mais humanista, poderia até ser substituído pela palavra compaixão. A razão pela qual clemência não é sinônimo de compaixão é justamente a indulgência, dada no ato de clemência.

⁶ Tradução livre do inglês. “in quod mucrones acuant; non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt’. Interpellavit tandem ilium Livia uxor et: ‘Admittis,’ inquit, ‘muliebre consilium? Fac, quod medici solent, qui, ubi usitata remedia non procedunt, temptant contraria. Severitate nihil adhuc profecisti. [...] Nunc tempta, quomodo tibi cedat dementia; ignosce L. Cinnae. Depensus est; iam nocere tibi non potest, prodesse famae tuae potest.” SENECA. Moral Essays I, tradução de John W. Basore. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 382 e 384.

⁷ Tradução livre.

A indulgência subentende hierarquia entre pessoas baseada numa lei.⁸ A clemência é, pois um termo jurídico, uma decisão, não um sentimento; é uma disposição na verdade em relação a um malfeitor, um criminoso. Neste sentido, a clemência se baseia na diferença entre indivíduos.⁹ A compaixão, por sua vez, pressupõe a comunhão de iguais em um sentimento. Este sentimento, devido ao duplo sentido da palavra paixão, refere-se tanto ao sofrimento do corpo quanto ao da alma.

Durante o Renascimento, o amor foi quase sempre representado por Vênus. Em Vênus, mais do que na grega Afrodite, a metade Eros de sua personalidade é posta em evidência. Desnecessário dizer que Platão favorecia a versão que narra sua origem como sendo puramente intelectual. Em tal versão, ela é uma deusa original, nascida de Cronos (às vezes Uranos). Essa versão, em que não há um consórcio de corpos materiais, esclarece o porquê da beleza pura e eterna de Afrodite: ausente a interferência da matéria em sua genealogia, ela pode então ser concebida como pura inteligência. Essa versão de Afrodite como uma deusa “sem mãe”, e não como fruto do consórcio entre Zeus e Dione, é de particular interesse num trabalho como este, no qual se excogita o papel da mãe como perpetuadora do amor e da humanidade do homem.

Nas obras dos principais mestres do Renascimento, a Vênus romana é apresentada como a representação própria do amor: a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, a *Vênus Adormecida* de Giorgione, e *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, para citar apenas os casos mais notórios. A erotização do amor, observável em tais pinturas, atingiu seu apogeu na *Madona de Pescoço Longo*, de Parmigianino. Porém, em diferentes graus, ela permeia toda a história do Período Moderno, reaparecendo em algumas interpretações célebres do tema como *A Maia Desnuda* de Goya e a *Olímpia* de Manet. Esses quadros revelam a transformação sofrida por um afeto tão imbricado com a razão quanto o

⁸ “There is something decayed and rotten in law, which condemns it or ruins it in advance.” DERRIDA, Jacques. “Force of Law” em *Acts of Religion*. Gil Anidjar (edit. and intro.). London: Routledge, 2002, p. 273.

⁹ Vale a pena observar a posição de Cesare Beccaria sobre a clemência em seu tratado “Grazia” em *Dei Delitti e delle Pene*, p. 115-116. Disponível em: <www.thefederalistpapers.org>.

amor. Nessa transformação, ele foi gradualmente perdendo sua conotação metafísica para tornar-se estritamente mundano.

Tal processo se deu, sobretudo, através da secularização da imagem da mulher, partindo das representações da Virgem Maria, e passando pela Vênus renascentista, até transformar-se na mulher mundana, das praças e cafés do século XIX. Para não falar da representação da intimidade escancarada em realistas como Courbet ou das *toilettes* de Lautrec. O caminho percorrido pela laicização do tema do amor foi acompanhado por uma mudança substancial da forma, que passou da abstração atemporal das pinturas pré-renascentistas à contaminação total com as coisas do mundo. Nesse percurso, alguns afetos tornaram-se refratários à forma, dentre eles o amor compassivo.

A sofisticação formal de pinturas como aquelas das *predellas* de Bernardo Daddi, na Galleria dell'Accademia de Florença, representando o encontro dos vivos com os mortos (fig. 10), por exemplo, ou o *Martírio de Santa Lucia* (fig. 11), entre tantas outras, não foi mais alcançada. Não que não tenhamos tido obras primas depois, claro que tivemos. Porém, a historicidade da arte a partir do Renascimento, sobretudo após o Concílio de Trento, quando esta precisou tornar-se heroica, teatral e espetacular, a incapacitou para a expressão de certos sentimentos. Supomos que a suspensão de temas substanciais como o universal, o infinito e a verdade, temas demasiadamente humanos, tendo em vista que só a humanidade fora capaz de concebê-los, é sintomática da desumanização da vida que também tornou irrepresentável um sentimento tão profundamente humano, o mais humano de todos, pois responsável pelo desenrolar de nossa cognição, como o amor compassivo.

Referências

AUERBACH, Erich. Figura, in: *Scenes from the Drama of European Literature*, prefácio de Paolo Valesio, Minneapolis: University of Minnesota Press, s/d.

BECCARIA, Cesare. Grazia. In: *Dei Delitti e delle Pene*, www.thefederalistpapers.org.

COHEN, Hermann. *Religion of Reason – Out of the Sources of Judaism*, tradução de Simon Kaplan, introdução de Simon Kaplan, Leo Strauss, Steven S. Schwarzschild and Kenneth Seeskin. Atlanta: Scholars Press, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Religion*, editado e com introdução de Gil Anidjar. London: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade*, tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

LEVINAS, E. *Le Temps et L'Autre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

_____. *Dieu, la Mort, le Temps*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

MALEUVRE, Didier. *Art and the Teaching of Love*, In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 39, No. 1 (Spring, 2005): 77-92.

McNAMER, Sarah. *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

MEROT, Patrick. Trace du Maternel dans le Religieux. In: *Revue Française de Psychanalyse*, Vol. 75, p. 1353-1433, 2011/5.

POULAIN, J. L'Art Comme Figure du Bonheur, in: *L'Art Comme Figure du Bonheur*, Paris, Hermann Éditeurs, p.13-30, 2016 (prelo).

SENECA. *Moral Essays I*, tradução de John W. Basore. Princeton: Princeton University Press, 1998.

FIGURAS

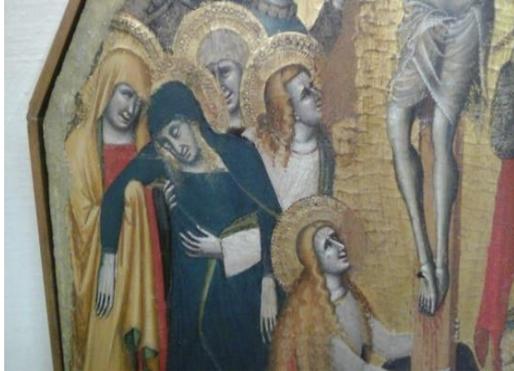


Fig. 01: *Crucificação*, c.1370.
Simone di Filippo, Pinacoteca de Bologna



Fig. 02: *Pietà*, 1543.
Lorenzo Lotto,
Pinacoteca de Brera



Fig. 03: *Compianto*, ca. 1495-1505.
Cima da Conegliano, Galeria Estense.



Fig. 04: *Compianto di Cristo*, 1365.
Giovanni da Milano,
Galleria dell'Accademia Florença



Fig. 05: *Crucificação*, c. 1340. Bernardo Daddi, Galleria dell'Accademia (Florença)



Fig. 06: *Crucificação* (detalhe), c. 1340. Bernardo Daddi, Galleria dell'Accademia (Florença)



Fig. 07: *Madona com Menino Jesus*, 1465. Ambrogio Bevilacqua, Pinacoteca Castello Sforzesco



Fig. 08: *Madona com Menino Jesus*, 1480-1490. Bartolomeo Cincane (conhecido como Montagna), Pinacoteca Castello Sforzesco



Fig. 09: *Anunciação*, c. 1390. Maestro della Madonna Strauss



Fig. 10: *Martírio de Santa Lucia*, Museu Stadlich



Fig. 11: *O Encontro dos Três Vivos com os Três Mortos (predella)*, c. 1340. Bernardo Daddi, Galleria dell'Accademia (Florença)