

DOI:10.4025/5cih.pphuem.1110

Discussões sobre Cultura Artística e o Método de Ginzburg em História da Arte: as Pinturas do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso* de Caravaggio (1601-1602)Rodrigo Henrique Araújo da Costa¹

Resumo: O trabalho enfoca três pinturas de Michelangelo da Caravaggio, as duas versões do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso* pintadas, provavelmente, entre 1601 e 1602. Este estudo advém da pesquisa para dissertação no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, dentro da Linha de Pesquisa de *Ensino de História e Saberes Históricos* e da atuação no coletivo de pesquisadores da UFMG chamado *Perspectiva Pictorum*. Objetivei traçar a trajetória da pesquisa, o modo como venho dialogando com as fontes, principalmente, com Schama, Robb, Schütze e Argan e como estabeleço na pesquisa relações com o conceito de Cultura Artística, e, no mesmo sentido, como abordo a História da Arte segundo a metodologia proposta por Ginzburg em seu Paradigma Indiciário. O trabalho é também um levantamento de questionamentos que contribuem para os debates nas pesquisas em História da Arte sobre o Barroco. Contextualizo o pintor Caravaggio, depois, ambiente os quadros estudados e suas idiossincrasias. A primeira versão do *São Mateus e o Anjo* não foi benquista pela Igreja e não estava em conformidade com a encomenda solicitada pelo Cardeal Matteo Contarelli; já a segunda versão do *São Mateus e o Anjo* estava de acordo com o que fora solicitado a Caravaggio e se mantém preservada na Capela Contarelli, na Igreja de San Luigi dei Francesi, em Roma. A tela seguinte pintada por Caravaggio, segundo a maioria das fontes, é o *Amor Vitorioso*, encomendada por Vincenzo Giustiniani, um amante das artes. Desta forma, estamos diante de duas versões requeridas pela Igreja, e uma outra tela, de teor completamente diferente, encomendada por um não-religioso. Avalio a maleabilidade com que Caravaggio se dispunha a representar temas tão diversos, mesmo depois de ter se tornado o pintor mais requisitado, em sua dramaticidade estética, aos pressupostos da Reforma Católica; e mesmo assim, manteve a liberdade de pintar um rapaz nu, sendo o centro do quadro, justamente, o órgão sexual do Cupido. Enfoco que nas três telas, há três discursos diferentes. Nas versões do *São Mateus e o Anjo*, há um controle no discurso transmitido pelas representações, uma vez que existiam destinatários para quem a tela deveria fazer sentido na conversão religiosa; tal controle estava determinado no documento de encomenda, que, uma vez não seguido por Caravaggio na primeira versão, considerada aberrante, teve de ser refeita de modo mais controlado e com os personagens mais distanciados. Ao fragmentar os elementos dos quadros, seguindo o Paradigma Indiciário, observamos que em o *Amor Vitorioso* não há este controle, não só pela inexistência das exigências da Igreja, mas pela disposição das peças que o compõem, e pelo personagem estar desprovido de dogmas que acorrentasse o seu corpo. Como são construídos discursos tão diferentes pelo mesmo artista? Os discursos das três telas modificam-se a partir do momento em que se mudam os destinatários e o propósito da pintura. Na análise dos corpos das figuras pintadas, percebemos uma variação dos discursos, de uma encomenda com proposta religiosa para uma encomenda com proposta não-religiosa e pagã, no caso do *Amor Vitorioso*.

Palavras-chave: Caravaggio; Cultura Artística; Paradigma Indiciário; História da Arte; Barroco; Representações; Discurso.

Pincéis à paleta: primeiras pinceladas ao *São Mateus e o Anjo I e São Mateus e o Anjo II* e ao *Amor vitorioso*

Estas três telas do pintor italiano Michelangelo da Caravaggio² me tocaram em especial pelas histórias que se descortinavam “por trás” e por eu³ perceber que estes quadros suscitam discussões peculiares, defronte à pesquisa e a metodologia adotada. Pretendi, metodologicamente, desenvolver minha pesquisa identificando e descrevendo os signos e indícios sob o *paradigma indiciário* de Ginzburg e a análise bibliográfica e documental que seja pertinente ao objeto de estudo. Para que isso se faça possível utilizo os conceitos de *Representação*, a categoria *Cultura Histórica*⁴ e a subsequente *Cultura Artística*. Abordo o *discurso* e a representação dos *corpos* nas imagens pesquisadas.

Ao observar o *Amor Vitorioso* e as duas versões do *São Mateus e o Anjo*⁵ há a necessidade de se considerar, por hora, os diversos contextos envolvidos: o contexto de Caravaggio, como artista em Roma, cidade que figurava como um importante centro econômico, religioso e artístico do mundo no começo do século XVII; o contexto da Reforma Protestante e da Reforma Católica, especialmente o Concílio de Trento (1545-1563) para a representação artística de temas religiosos⁶; o Barroco como manifestação artística e desdobramento das tradições surgidas no Renascimento; o contexto específico das representações realizadas por Caravaggio, focando o *São Mateus e o Anjo I e II* e o caso do quadro *Amor Vitorioso*; o contexto da recepção dessas pinturas; a conjuntura do observador, do lugar em que os espectadores viam (e vêem) as imagens; o do apóstolo Mateus ao escrever seu Evangelho (sinóptico) à inspiração de um Anjo, abordagem desejada pela encomenda feita para execução das versões do *São Mateus e o Anjo*.

Além disso, no caso do *São Mateus e o Anjo*, pelo fato de sabermos a importância da personagem retratada, o próprio apóstolo Mateus, trato das discussões de fundo mais teológico e doutrinário à época, questionando de que maneira o imaginário coletivo retrataria Mateus e o Anjo e o que as imagens do *São Mateus e o Anjo I e II* e o *Amor Vitorioso* de Caravaggio suscitam nas referências que serão pesquisadas no presente.

Historicizar sobre pinturas, as duas versões do *São Mateus e o Anjo I e II* (1601-1602) e o *Amor vitorioso* [(1601-1602) (SCHÜTZE, 2010, p. 122) ou (1598-1599) (SCHAMA, 2006, p. 58)]⁸, datadas da primeira década do século XVII –uma delas destruída – e presentificar estas obras é um desafio para o historiador do séc. XXI. Há a necessidade aqui de ressaltar desde início minha posição como pesquisador, após cerca de 410 anos de produção das três pinturas. O estudo sobre pinturas e suas conjunturas no início do Século XVII trazem terminologias e palavras atuais que, em sua carga semântica, podem induzir descontextualizações e anacronismos, além do que, como nos diz Oliveira, “tais obras encontram-se deslocadas de seus habitats originais, apartadas de seu contexto primeiro, órfãs de seus destinatários primevos” (OLIVEIRA, 2009). No mesmo sentido, relata Harr:

O passado guardava muitos segredos e os revelava a contragosto. (...) um quadro era como uma janela no tempo e que, com um estudo metódico, [o historiador] podia olhar uma obra de Caravaggio e observar aquele momento, quatrocentos anos atrás, em que o artista estava em seu ateliê, estudando o modelo a sua frente, misturando tintas em sua paleta, aplicando pinceladas na tela. [o historiador] estudando a obra de um artista, [pode] penetrar nas profundezas da mente daquele homem. No caso de Caravaggio, era a mente de um gênio. Assassino e louco, talvez, mas, sem dúvida, um gênio. (HARR, 2006)

Nestes termos, abordo as telas estudadas de Caravaggio como fez Peter Burke em *A fabricação do Rei*, ao tratar seu tema sob o ponto de vista da *representação* e *representações*, termos profundamente relacionados ao universo do Teatro. Destaco a nota da tradutora de *A fabricação do Rei*, Maria Luiza Borges, quando diz, muito propriamente,

que há uma equivalência, no português, entre representar e desempenhar. Ora, o verbo *desempenhar* soa mais apropriado que o verbo *manipular*, embora, os dois verbos sejam utilizados por muitos historiadores para referir-se à produção do conhecimento histórico.

Ainda em relação ao contexto em que Caravaggio pintava, observo na literatura que o artista lombardo circulava entre “os de baixo” na urbe que era, então, o “umbigo” do mundo ocidental e cristão. No entanto, Caravaggio frequentava pari passu outro ciclo urbano, o mundo dos letrados, um ambiente de indivíduos cultos e poderosos, em contraste com aquele dos homens e mulheres comuns. Nesta literatura estudada é ponto pacífico que Caravaggio tinha uma personalidade difícil e apreciava a boemia, circulando pelas ruas, praças, vielas, becos e tavernas de Roma com um grupo de amigos amantes do prazer.

Como a primeira versão do *São Mateus e o Anjo*, infelizmente, foi destruída em 1945, restou-nos apenas uma única fotografia em preto e branco da pintura que é reproduzida a esmo, muito embora a tela não exista mais, pois, como dito, a tela do *São Mateus e o Anjo I* soçobrou nas águas turvas da memória, e, por muito pouco, não ficou em sua imagem eternamente perdida para a posteridade. Estende-se o que se compreende por *memória* a outros liames de perpetuação, neste caso, não somente às pinturas, como também à fotografia, trazida à tona para a análise. Quanto aos contratos para execução das pinturas, apesar das menções que os estudiosos fazem, ainda não encontrei no *estado da arte* tais documentos. Neste instante, após a introdução ao assunto do trabalho, convido você leitor para nos defrontarmos frente às pinturas aqui estudadas.

São Mateus e o Anjo I



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
São Mateus e o Anjo I, 1601-1602, Fotografia do quadro,
óleo sobre tela,
295 cm X 195 cm..
Antes no Kaiser Friedrich Museum, Berlim, Alemanha,
foi destruído num dos bombardeios aliados sobre a
cidade, em maio de 1945.

São Mateus e o Anjo II



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
São Mateu e o Anjo II, 1602, óleo sobre tela,
292 X 186cm.
Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi,
Roma, Itália.

Amor Vitorioso



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)
Amor Omnia Vincet, 1601-1602, óleo sobre tela,
156 cm X 113 cm. Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.

Desmembrando e reagrupando signos e indícios

Pretendi pormenorizar elementos, signos, discursos, características estéticas e alegorias, para mais adiante, já identificadas a diversidade de componentes que habitam tais pinturas, possa partir para as discussões seguintes.⁹ Esse esmiuçamento, adveio da metodologia abordada por Carlo Ginzburg, principalmente, no artigo *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (1989). Segundo Ginzburg, esse método de analisar quadros, trazido pelo italiano Giovanni Morelli, na segunda metade do século XIX, partiria do exame dos pormenores mais negligenciáveis:

(...) esses dados marginais, para Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais. (...) pistas infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. (1989, p. 150)

Ginzburg revela que, muito antes da *psicanálise*, o jovem Sigmund Freud escreveu sobre a metodologia de Morelli e percebeu nos ensaios deste um algo a mais imprescindível na interpretação de “elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação”, e indicou “a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (1989, p. 149).

Adentrando os cenários das pinturas: como aparece o evangelista Mateus nas duas versões executadas por Caravaggio para representar o momento da inspiração recebida pelo santo para escrever sua versão da passagem de Cristo pela Terra? Sobressai das imagens que as representações de Mateus estão de pés descalços, e o mesmo pé esquerdo não toca o chão. Existe a auréola no *São Mateus II*, atributo que inexistente no *São Mateus I*. Nas duas representações, a presença do Anjo facilita e inspira o ato de escrever do apóstolo Mateus. Percebe-se uma dependência de Mateus ao anjo tanto em *São Mateus e o Anjo I* como em *São Mateus e o Anjo II*.

O Mateus da primeira versão é mais humano, veias dos braços e das pernas salientes e a perspectiva do observador enfoca a luz advinda do ângulo de 90° inferior esquerdo dirigida aos pés do apóstolo sendo colocado no mesmo lugar de Mateus. O Mateus da segunda versão é divino, lembra um filósofo antiguidade, retomando a Cultura Artística renascentista em que seu domínio do saber o aproxima da erudição epistemológica.

O São Mateus I está diante de uma experiência nova ao escrever, do mesmo modo, o Mateus II está espantado com a escrita, todavia, diferente do São Mateus I, cuja testa franzida advém de uma dedicação propedêutica, o São Mateus II encontra-se imerso em uma profunda reflexão hermenêutica, sua face estampa um esforço hercúleo para escutar e interpretar do Anjo aquilo que não lhe vinha mais tão claramente à memória. Tanto na versão I como na versão II esse desejo de ajuizar o que o Anjo diz e de escrever em seguida a sua versão não fica evidente apenas pela testa franzida, mas reverbera por todo o corpo de Mateus que se contorce sobre o ato de escrever.

Há uma intimidade maior entre o Anjo e Mateus na primeira representação: eles estão mais à vontade, nota-se pela perna cruzada do São Mateus. O tecido do manto angelical enrola-se por entre as pernas do evangelista. Por estarem mais íntimos, pressupomos que estão mais sintonizados com a escrita do Evangelho. O Anjo I está representado de modo mais sensualizado, mais atraente, seu manto é delicado, com um laço sutilmente virado para a sua esquerda, suas pernas estão graciosas e o tecido adentra levemente por entre elas. Pelo tecido transparente do Anjo observa-se seu umbigo, suas asas brancas são bem evidentes. O Anjo tem paciência para com o difícil escrever de Mateus e sua produção testemunhal do evangelho; observa-se o cuidado do Anjo ao pegar nas mãos grotescas de Mateus.

As asas do Anjo II não são evidentes, ele é mais obscuro, paira ao alto da tela e não se mostra por completo. Suas asas são escuras, seu manto tem longos tecidos plissados com um laço grosso à frente, seus cabelos são mais curtos. O Anjo II sobrevoa, ao alto da cena, o São Mateus, e ao fundo da tela (na parte superior) se vê, de relance, um dos pés da criatura celestial. Há mais distanciamento entre o Anjo e o São Mateus na segunda versão. O São Mateus olha o anjo por baixo, com o olhar desconfiado, o Anjo conta nos dedos alguma coisa, como se estivesse lembrando uma passagem da história do Cristo que Mateus tenha, porventura, esquecido.

Em *São Mateus e o Anjo I*, o apóstolo senta-se em uma cadeira de melhor acabamento (em relação à versão II), mas demonstra não ter domínio sobre a pena que, junto ao livro, parece ser alheio ao santo: ele os manuseia com dificuldade, que transparece em seu cenho franzido, demonstrando o esforço de compreensão que o momento requer.

Em *São Mateus e o Anjo II* o apóstolo escreve com domínio. Está com o joelho esquerdo e o peso do corpo apoiados sobre um banco em falso que parece estar prestes a cair, “que ameaça tombar e (...) realça a presença física do protagonista” (SCHÜTZE, 2010). O apóstolo se recosta em uma ampla mesa que, assim como o banco, está desgastada. Mateus movimentava a pena com esmero, fixando com a outra mão a parte do papel em que escreve. Aqui, o esforço de Mateus é para compreender aquilo que o Anjo lhe enumera: o evangelista está, aparentemente, com liberdade para escrever e narrar os fatos. O Anjo se detém em lembrá-lo dos acontecimentos vividos por Jesus em seus dias como homem, na Terra. A posição do Anjo II exige que Mateus vire o rosto com esforço sobre seu lado esquerdo a fim de vislumbrar o mensageiro divino.

Quanto às vestimentas do Mateus I, o apóstolo traja uma túnica simples, escura e de mangas curtas, que deixam suas pernas musculosas, os joelhos, pés e braços à mostra; ele não veste um manto. Já em *São Mateus e o Anjo II* o apóstolo veste uma túnica alaranjada e longa, com uma gola recortada, e está enrolado num manto avermelhado. Percrasta-se sobre a segunda versão se Caravaggio teria criado o oposto da primeira versão, numa aberrante oposição claramente barroca, o que suscitaria indagarmos um desejo de ruptura da ordem da encomenda também em *São Mateus e o Anjo II*, e não somente em *São Mateus e o Anjo I*. Robb justifica que “ (...) lo que estaba ausente del segundo cuadro evidenciaba lo que había ofendido em el primero” (2005). Há uma seriedade silenciosa na segunda versão, diferente da primeira versão, mais terna e encenada. É premente saber que se a primeira versão foi considerada indecente, e “[Caravaggio] respondía a sus críticos clericales invirtiendo la relación de Mateo com el ángel” (ROBB, 2005), não é com ingenuidade que ele inverte na segunda versão a perspectiva do observador, a relação entre os dois personagens retratados e a disposição das figuras na tela. Schütze diz que, “[...] [a primeira versão] realça o *humilitas* do evangelista (...). [já na segunda versão] Mateus recuperou a sua dignidade de *mártir* muito venerado e autor de um Evangelho” (SCHÜTZE, 2010) [grifo meu].

Observamos em *São Mateus e o Anjo II* que, diferente da primeira versão, os dois personagens estão impelidos à periferia, simetricamente, a 90 graus. Como nos diz Peter Robb (2005), existe um escuro vazio ao centro e ao lado direito do quadro. Esta atitude não foi impensada por Caravaggio: tendo sido sua primeira versão do *São Mateus e o Anjo* muito criticada, a segunda versão do *São Mateus e o Anjo* não somente é seguida à risca e conforme o contrato, como é levada ao extremo, ironicamente, deixando em vácuo um distanciamento entre os dois personagens e entre o quadro e o observador.

Como se pode perceber, não era comum este “mar” de opacidade nas telas de Caravaggio, o que provaria ser também o *São Mateus e o Anjo II* uma ruptura daquilo que fora desejado e determinado pela Igreja. Por suscitar questões sobre a Cultura Artística, a

perspectiva barroca, Cultura Histórica e a intencionalidade política do ato criador de Caravaggio, tal levantamento indiciário é fulcral para a pesquisa em História da Arte.

O “Amor Vitorioso é a única pintura mitológica de Caravaggio destes anos (...) executada em 1601-1602 para Vincenzo Giustiniani [o mesmo que comprou o São Mateus e o anjo I, depois que este não foi aceito pela Igreja] [e representa] um cupido alado” (SCHÜTZE, 2010). O modelo utilizado foi um menino, no auge de sua luminosa idade entre criança e púbere e está entre o angelical e o mitológico, ou seja, este cupido é um anjo, representação comum na Cultura Artística religiosa, e também um cupido, representação pagã clássica retomada pelo renascimento. O personagem de o *Amor Vitorioso* não sente culpa, nem medo, nem vergonha, nem nenhum dogma católico reprime seu prazer, mas, da mesma maneira não tem malícia, nem luxúria. “Sedujo a todo el mundo. Ofrece a um jovencito como objeto de deseo – el joven precisamente se ofrece a sí mismo.(...) El chico es real, feliz, confiado, él mismo. (...) aquí hay sexo sin culpa” (ROBB, 2005). Observem que quando segura o arco e as flechas, um fio solto escapole no ar: trata-se da corda do arco que se desprende, comprovando que o cupido está, momentaneamente, destituído de sua tarefa e num instante de descuido.

A escura armadura, à semelhança de uma densa couraça que estaria *disciplinando* (Foucault, 1984) o corpo do cupido, está jogada ao chão sem função alguma para um cupido liberto. Também ao chão, como que sendo dispensados, estão: “um livro aberto, um compasso, um esquadro, uma pauta de música, um violino e um alaúde, um globo terrestre, uma coroa e um ceptro, uma pena e uma coroa de louros” (SCHÜTZE, 2010).

Quando o cupido pisa tais elementos, “Caravaggio está a mostrar-nos o triunfo do amor terreno sobre as artes e as ciências, segundo a famosa frase de Virgílio ‘O amor tudo vence; também nós cedamos ao amor (Écloga X, 69)’ ” (SCHÜTZE, 2010); Robb também acena algo semelhante: “el gobierno y la guerra, el arte y el saber, que aquí son pisoteados” (ROBB, 2005). Este cupido não está triunfando sobre a Religião e aos ditames católicos? Como se justificaria o ato criador do *Amor Vitorioso* tão desprovido de dogmas? Certamente, o *Amor Vitorioso* é um amor profano, fuge do religioso e das convenções sociais, talvez produzida como solicitado por Giustiniani, encomendador da obra, não obstante, com uma deliberada dose intencional do pintor. Outrossim, o sexo do cupido está completamente exposto e localizado ao centro da tela e da perspectiva de observação de quem esteja contemplando a obra. A temática sexo, tornando-se o ápice dos debates trazidos pela pintura, é algo novo na Cultura Artística; ainda mais sendo colocado de modo tão escancarado, sem melindres, está lá o Cupido mostrando-se e escondendo na mão esquerda, com um sorriso nos lábios, algo que Caravaggio decidiu esconder para o público.

Representações na Cultura Artística

Ninguém acende uma luz e a põe debaixo do alqueire, mas, sim, mais acima para alumiar a todos que estão na casa. (Mateus, 5,15)

A epígrafe acima é um convite ao leitor a dertermo-nos num estudo mais conceitual, colocando luz sobre as *representações* de Mateus na Cultura Histórica e Artística, complementando o proposto anteriormente. Como historiador, faço uma representação sobre os personagens das pinturas sobre as quais me debruço, uma representação do próprio Caravaggio e uma representação das versões do *São Mateus e o Anjo* e do *Amor Vitorioso*, sendo assim, observo que além das representações levantadas na análise destas telas, enxergam-se muitos outros pontos de vista diferentes para compreendê-las. Por exemplo, entre a visão do São Mateus para a Igreja e a visão de São Mateus para Caravaggio havia uma confrontação e tensionamento, um choque entre a

visão do artista e a visão da Igreja. Qual a inspiração para a produção do *São Mateus e o Anjo*? Como nos diz Irving Lavin em seu artigo (1974), anteriormente à pintura de Caravaggio já existiam na Cultura Artística muitas outras imagens do apóstolo e é provável que Caravaggio tenha tomado conhecimento de ao menos uma delas.

Ressalvando que um pintor tem licença artística para expressar-se, existe um anacronismo (na perspectiva do conceito de *temporalidades*) também por parte de Caravaggio ao representar *São Mateus e o Anjo I e II*, ou seja, existe uma compreensível não correspondência com o tempo “real” da cena sobre o instante em que o apóstolo Mateus escrevia, supostamente há 16 séculos, sua versão da vida do Cristo, inspirado por um Anjo representante de Deus na Terra¹⁰. Nesta análise, como Caravaggio, ao representar em duas telas o apóstolo Mateus sendo inspirado pelo Anjo, lidou percebendo e entendia o seu próprio passado e a Cultura Artística anterior a ele?

A representação do apóstolo Mateus, nas duas versões, aparece apreendendo a inspiração do Anjo que, por sua vez, também dita sua *representação* dos fatos, no entanto, todos os personagens da tela desempenham sua própria representação dos feitos de seu mestre, *manipulam* sua verdade quanto à trajetória terrena do homem chamado Cristo. Ao trabalhar com o conceito de *Representações*, lido também com um movimento que Silveira propôs “das representações para o representado e deste, para as temporalidades (processos temporais) que envolvem o representado e as representações” (SILVEIRA, 2007).

Situo Caravaggio como um criador de imagens, um artista, cujo ato criador estava a serviço da *criação iconográfica* (Panofsky, 2002), disposto a criar representações por encomenda, principalmente, tendo a Igreja Católica como mecenas. O ato criador de arte é um ato político, ou seja, a ação artística de Caravaggio, através de suas pinturas, é entendida como uma atitude política de não conformismo, que não era inócua e sem uma intenção: Caravaggio desafiou a padronização dos corpos perante o que a Igreja estava impondo, e isso é bem evidente em o *Amor Vitorioso*.

O significado de um não adequamento à encomenda em *São Mateus e o Anjo I* (pintando Mateus como um camponês, analfabeto e de pés sujos) pode ser analisada na perspectiva de “subversão” do contrato imposto ao artista¹¹. Ademais, por não representar o apóstolo Mateus em conformidade com o que fora solicitado na encomenda, Caravaggio estaria contradizendo o próprio Evangelho Segundo Mateus que, segundo uma interpretação que é senso comum no seio da Igreja Católica, considera o evangelista Mateus o mais bem fundamentado com os textos bíblicos do Velho Testamento, tendo um maior conhecimento sobre a hermenêutica judaica e propriedade para escrever sua versão da vida e morte do *rei dos judeus*.

A pintura como *discurso* e o *corpo* que fala

Há a importância do *discurso* nas pinturas, e a existência de *discursos* imanentes na produção destas imagens, no sentido de que existe um significante e um significado, ou seja, há uma narração que se comunica por intermédio de uma imagem, bem como um enredo, personagens (e seus corpos), cenários, objetos, intenção, função, local de destino, encomendador e destinatários. O *corpo* é uma forma de expressão do *discurso* do pintor e da Cultura Artística que o influenciava: o que Caravaggio quer nos dizer com o *corpo* que retrata? E o que o *corpo* retratado evidencia para a pesquisa?

As pinturas apresentam uma intencionalidade ligada ao *discurso*: na encomenda do *São Mateus e o Anjo*, uma pintura produzida para ocupar um espaço já determinado e também para ter uma função conjuntural neste local. A Reforma Católica desejava

produzir um discurso de poder sobre os fiéis, principalmente, os iletrados, que teriam, segundo o Concílio de Trento, a oportunidade de se redimir e compreender a mensagem do Cristo e as obras produzidas por seus apóstolos.¹² Há uma função para o personagem pintado: que fosse inteligível ao público, numa necessidade de convencer e *persuadir* o espectador.

Paul Veyne, historiador da antiguidade diz que “(...) certas obras de arte são criadas mais para existir que para ser vistas” (VEYNE *apud* BURKE, 1994). Acredito que, definitivamente, não é o caso das obras aqui estudadas. Como as duas versões sobre o *São Mateus e o Anjo* foram encomendadas para fazer sentido dentro do contexto que a Capela Contarelli requeria, podemos dizer que há uma estratégia de poder, denotando que o *discurso* de poder das imagens não é desinteressado ou ingênuo, pois, a imagem retratando o apóstolo sendo inspirado pelo Anjo teria uma nítida função de catequese, e, no caso de *São Mateus e o Anjo* a de mostrar que o apóstolo Mateus foi quem escreveu, de próprio punho, um dos Evangelhos. A pintura teria de dar testemunho do *real*.

Na pintura do *São Mateus e o Anjo*, Caravaggio já tem no contrato ditames pré-estabelecido pelo *outro*, os religiosos, a ser transmitido ao *outro* que será o público, a quem a tela se destina. Nesta perspectiva da pintura como *discurso*, o espectador (o *outro*), em sua leitura, pode acatar ou não com a mensagem. Mas, há um poder sobre este espectador, principalmente, o poder religioso, mais forte ainda com os desígnios da Reforma Católica.

Para entender os *discursos* na pintura é relevante pensar as dimensões do pintar: dimensões do fazer pinturas como representações do *outro* e também para o *outro*. O *outro* aqui é o observador, por isso, cabe discutirmos a questão da *alteridade* no discurso. Neste ponto da história, “Caravaggio não previu” (Robb, 2005) que na primeira exposição de sua primeira versão de *São Mateus e o Anjo* estariam presentes quatorze cardeais franceses, toda uma comitiva de um embaixador francês e outras autoridades romanas: aqui o *outro*, além do fiéis, são os cardeais. A bibliografia estudada na pesquisa cita que o biógrafo Bellori relatou que foram os cardeais que provocaram o refutamento imediato da primeira versão, rejeitando o *discurso* de Caravaggio.

O artista, por intermédio das pinturas, narra um fato e produz a sua versão de um conhecimento proveniente da apreensão do significado da experiência humana. A produção e recepção das pinturas estudadas podem ser interpretadas pelo que se entende como *discurso* para Barthes, Certeau e Ricoer. Inserimos aqui o que é chamado de *efeito de real*, para Roland Barthes, ou *intenção de veracidade*, para Paul Ricoer.

Quanto ao *Amor Vitorioso*, Caravaggio faz emergir da tela uma série de temas: a música, a mitologia pagã, a matemática, o poder, as ciências, a literatura, o carnal, a juventude, a sexualidade. Temas retomados e advindos de uma cultura artística renascentista que, no momento, era tida como indesejada na intensificação do controle propagados pela Reforma Católica. Entretanto, o que Caravaggio, através de um produto criado pelo seu potencial cognoscitivo como artista, quis nos dizer no *Amor Vitorioso*? Mais que isso: qual interpretação no tempo presente se aproxima do *discurso* tratado por Caravaggio? Como e por que foi pintado “ousadamente” um *discurso* que se confrontava ao que era imposto pelas autoridades eclesiais?¹³

Peter Robb relata que a não permissão de sujeitos despidos em retratações artísticas se deflagrava mais contra o nu feminino, sendo o nu masculino tolerado. O que chocou o público em *São Mateus e o Anjo I*, segundo Robb, não foi pelo fato do Anjo I estar sensualizado, mas pelos pés do apóstolo Mateus estarem soberbamente à mostra. Os pés sujos de Mateus foram considerados um insulto a quem enxergava a tela.

O corpo do apóstolo Mateus na versão I está envergado, reprimido, mas tanto em I como em II, segundo Robb, percebe-se um controle advindo do receio de se produzir algo

inaceitável para a Igreja. Isso é diferente em o *Amor Vitorioso*. Por suscitar discussões mais amplas e maiores estudos para isso, reduzo-me a dizer que a interpretação feita de que existe um controle sobre os corpos nas versões do *São Mateus e o Anjo*, não cabe ao *Amor Vitorioso*, em que o Anjo cupido mostra-se sem pudor e sem sinais de controle algum sobre seu corpo desvencilhado. Quando Peter Robb diz sobre *Amor Vitorioso* que “Esa abierta confianza em sí mismo reduce las interpretaciones sobre el Amor Vitorioso. Su ánimo alegre no necesita aclaración, así que no deja mucho margen para historiadores y críticos (...)” (ROBB, 2005) [grifo meu]. Considero que, pelo contrário, o fato de este cupido estar livre de obrigações, desimpedido em seus desejos e seu corpo sem amarras, isso se choca com a ideologia Católica do momento de contra-reforma de frear determinadas manifestações artísticas. O cupido de Caravaggio está distante de uma “vida espiritual”, e, ao mesmo tempo, ostenta um semblante angelical, num estado de ascese.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização Bruno Contardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de pittori scvltori et architetti moderni*. In Roma: Per il succels. al Mascardi, MDCLXXII [1672]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

BÍBLIA de Jerusalém. 4 reimp. São Paulo: Paulus, 2006.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a constituição da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 [1992].

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo – SP, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2. ed. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a [1986].

LAVIN, Marilyn Aronberg. *Caravaggio documents from the Barberini Archive. The Burlington Magazine*, London, vol. 109, n. 773, aug. 1967, p. 470-473. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *Sobre o olhar, a Arte e a História: questões para o historiador da Arte. Sæculum – Revista de História*, João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 21, jul./ dez. 2009, p. 77-86.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito do belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [1924].

RICOER, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

ROBB, Peter. *M: el enigma de Caravaggio*. Traducción de Stella Mastrangelo. Barcelona: Alba Editorial, 2005 [1998].

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [2006].

SCHÜTZE, Sebastian. *Caravaggio: as obras completas*. Tradução de Casa das Línguas Ltd. Köln: Taschen, 2010.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. In: Dossiê: História e Cultura Histórica. In: Sæculum - Revista de História. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 25-31.

¹ Mestrando em História pelo PPGH-UFPB. Universidade Federal da Paraíba.

² Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) foi um pintor italiano muito atuante em Roma entre 1593 e 1610, e produziu em suas pinturas a expressão do Barroco, ou seja, Caravaggio, em sua dramaticidade, era um pintor que se aproximava fielmente às novas ordens de representações proclamadas pela Igreja; além da estética do *chiaroscuro* e da perspectiva como foco de luz. Um dos detalhes mais impressionantes deste artista é que ele não fazia esboços.

³ Optei pelo uso da primeira pessoa do singular em todo o meu trabalho, uso a 3ª pessoa do plural, quando me refiro a nós historiadores ou a todos os leitores deste texto.

⁴ Estendendo a categoria Cultura Histórica também às imagens, como detentoras de conhecimento histórico, representantes da mentalidade de uma época, espelho do que era discutido na sociedade. As pinturas como espaço de memórias, de transmissão de saberes, de reconhecimento de identidades; também, segundo os Annales, há a necessidade de o historiador cada vez mais historiar sobre as imagens.

⁵ Considero relevante, para que não haja confusão por parte do leitor, diferenciar de antemão os termos usados quando me refiro ao quadro *São Mateus e o Anjo I*, que é primeira versão pintada por Caravaggio, do quadro *São Mateus e o Anjo II*, a segunda versão. Do mesmo modo trato o *Anjo I*, quando me referir à figura angélica *São Mateus e o Anjo I*; o *Anjo II*, quando me refiro ao anjo do *São Mateus e o Anjo II*.

⁶ Foi dentro deste contexto que o *São Mateus e o Anjo I* foi considerada ultrajante e inaceitável, sendo solicitada uma nova versão mais decorosa e controlada a Caravaggio.

⁷ O bombardeio feito pelas forças aliadas sobre a cidade de Berlim a fim de tomá-la na etapa final da Segunda Guerra Mundial, em maio de 1945, destruiu o *São Mateus e o Anjo I*, a primeira versão, no incêndio que atingiu a Gemäldegalerie do Kaiser Friedrich Museum (ROBB, 2005). O *São Mateus e o Anjo II* continua no mesmo local para o qual foi encomendado, exercendo até hoje sua função catequética.

⁸ Os tradutores variam quanto à tradução para o português de *Amor Vincet Omnia*, *O amor tudo vence* para o tradutor de Schama, e *Amor Vitorioso*, para Schütze e Robb. Adotaremos no presente trabalho a tradução *Amor Vitorioso*. Existem divergências quanto à datação do *Amor Vitorioso*, no entanto, como a maioria das fontes traz o *Amor Vitorioso* produzido depois das duas versões do *São Mateus e o Anjo*, utilizarei a *última*.

⁹ Peso o ponto de vista crítico de historiadores da arte que relegam ao segundo plano tais descrições, considerando crucial, à priori, a *recepção* da obra (Coli, 1995). Parto primeiro da identificação dos componentes dos quadros e o reagrupamento destes elementos, segundo o método proposto por Ginzburg.

¹⁰ Mesmo assim, os religiosos desejavam uma representação que fosse fidedigna à “verdade”. Cabe ponderarmos sobre as vertentes históricas que consideram o São Mateus um mito.

¹¹ A primeira versão foi ação de inconformismo com o que fora pedido na encomenda. Abarco a discussão da relação entre cultura e a política da Igreja, entre a Arte e a Cristandade. A análise aqui exarada é base para a interpretação do *Amor Vitorioso* como zênite de libertação da ânsia criadora do artista.

¹² As criações imagéticas da Igreja tinham funcionalidade catequética, para um rápido entendimento por parte dos iletrados. Estas medidas da Igreja Católica foram uma reação ao pregado pela Reforma Protestante de defesa da supremacia da palavra escrita em detrimento da reverência aos *ídolos*. Para a Igreja Católica, “É preciso (...) que a cultura penetre em todos os estratos da sociedade; que toda atividade humana, também a mais humilde, tenha uma origem cultural e uma finalidade religiosa” (ARGAN, 2003).

¹³ Justamente em um período que a Igreja pregava a destruição de produções do saber individuais que estivessem em desacordo com o Concílio de Trento (como foi o caso de Giordano Bruno e Galileu Galilei), em muitos casos levando, inclusive, à condenação à morte pelo Tribunal do Santo Ofício.