



## **MATEUS, ANJOS E CUPIDOS DE CARAVAGGIO: REFLEXÕES ICONOLÓGICAS**

Rodrigo Henrique Araújo da Costa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPB. Doutorando em História pela USP.

### Resumo:

O presente artigo é um exercício de retorno à parte das reflexões realizadas na ocasião da pesquisa desenvolvida entre 2011 e 2013, intitulada *Luz Sobre o Fundo Escuro: Caravaggio, São Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602)*. As pinturas de Caravaggio que enfocamos naquela oportunidade foram as duas versões de São Mateus e o Anjo (ou Inspiração de São Mateus) e o Amor Vitorioso, pintadas entre 1601 e 1602. As discussões que seguem foram desenvolvidas através de alguns conceitos e categorias da História e também de outras áreas, como Imaginário, Cultura Artística, representação, recapitulação, herói, simbolismo imagético e discurso iconográfico. A partir da análise das obras do pintor italiano Michelangelo Merisi, o Caravaggio, descortinamos as relações de poder envolvidas nos contratos e encomendas de pinturas e na escolha de pintores. Oportunidade de desenvolver melhor a iconografia cristã sobre o apóstolo Mateus e as duas outras obras também presentes na Capela Contarelli, *A vocação de São Mateus* e *O Martírio de São Mateus*, ambas produzidas entre 1599 e 1600. Retomamos as discussões sobre a iconologia das imagens cristãs e o das imagens pagãs de Caravaggio, na Roma do início do século XVII, introduzindo o *Cupido Adormecido* (1608).

Palavras-chave: Caravaggio; Cultura Artística; História da Arte; Iconologia; Barroco.

### **A representação de São Mateus como homem, mártir e herói**

Para facilitar a metodologia de leitura, usamos alguns termos: quando nos referimos ao quadro São Mateus e o Anjo I, é a primeira versão pintada por Caravaggio (que não foi aceita pela Igreja. Ela foi destruída durante a II Guerra Mundial), e para o quadro São Mateus e o Anjo II, a segunda versão pintada por Caravaggio. Do mesmo modo, tratarei de Mateus I e o Anjo I quando me referir aos dois personagens de São Mateus e o Anjo I; e Mateus II e Anjo II, quando nos referirmos ao São Mateus e o Anjo II. Quando utilizamos Anjo Cupido referimo-nos a Amor Vitorioso. Perante a análise das circunstâncias das encomendas das pinturas do *São Mateus e o Anjo*, o compromisso assumido por Caravaggio era o de mostrar o momento em que Mateus escrevia o Evangelho. Estudar a mitanálise do São Mateus, tendo como enfoque as representações e a História da Arte e das Pinturas é um desafio. O *São Mateus e o Anjo* é, pela ordem de execução, a terceira e última sobre o apóstolo Mateus para a Capela Contarelli, na Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma. Na primeira versão,

Caravaggio expressa sua visão do apóstolo Mateus sendo inspirado pelo Anjo, embora só nos reste a fotografia da primeira versão.<sup>1</sup>



**Imagem 1. São Mateus e o Anjo I. Imagem 2: São Mateus e o Anjo II. Imagem 3: Amor Vitorioso ou Amor Vincit Omnia**

Uma vez que Mateus está na posição de mensageiro do Evangelho de Jesus, Caravaggio, através de sua expressão artística, deveria “salvar” para a posteridade a História do messianato de Cristo com uma representação “fidedigna” do momento em que o publicano Mateus transformaria em palavras sua vivência como apóstolo. O arquétipo é este: Mateus estaria atrelado à imagem de salvador (assim como o seu Messias) e esta relação é inerente à visão de Mateus como Mártir. Mateus fora um dos escolhidos e viveria sob a injunção de um martírio, uma vez que seguir e praticar os ensinamentos do Cristo era, de fato, um risco de morte, dada as perseguições e injúrias sofridas pelos adeptos do cristianismo. A perspectiva da universalidade do São Mateus, conforme Joseph Campbell, em *O Poder do Mito*, perpassa o conceito de monomito (a jornada cíclica do herói) que exprime: partida (separação), iniciação e retorno. Segundo Harrington (2001, p. 31-32), a passagem do Evangelho de Mateus que diz “Quem quiser seguir-me negue a si mesmo, carregue a sua cruz e acompanhe-me” (Mt, 16, 24), mostra que o chamado “segue-me!” era para uma aventura não conhecida; o caminho da provação: se o herói aceitar o chamado precisa enfrentar riscos. Revela que “O dito sobre tomar a cruz [...] liga o destino dos discípulos ao de Jesus”, ou seja, o sofrimento dos apóstolos já estava previsto e “nos capítulos 8-9 [os discípulos] são advertidos [por Jesus] de que o discipulado também envolve participação na cruz”.

Há uma composição dúplici do Imaginário neste trabalho: uma configuração confluyente do imaginário de Mateus evangelista com o Barroco, em batalha com o próprio

<sup>1</sup> 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, p.205-206). Assim, só nos resta uma fotografia em preto e branco da pintura.



Caravaggio em luta com o mundo estabelecido, oficial e moralmente. Caravaggio viu em Mateus I a sua própria intenção imaginária de combater os valores instituídos e usa Mateus I contra o clero, contra o “mundo oficial” e se submete a este mesmo mundo no Mateus II. Está presente uma luta interna em Caravaggio entre dois imaginários, e também uma luta social entre grupos diferentes para usar *Mateus* a seu favor. O artista representa os arroubos de um barroco livre e, paradoxalmente, sensual, contra a sensualidade reprimida de um clero reformado, que pretende moralizar o mundo no caminho das Reformas e também por meio do policiamento às imagens. Isso se torna evidente quando do resgate do mito do cupido, no *Amor Vitorioso*. Mateus, como mártir, destina à posteridade uma imagem de abnegação perante as imperfeições e pecados do homem, tais características estão no que chamamos de “cosmogonia mundana”. No entanto, o Mateus I e II de Caravaggio transcendem ao mundo, muito embora, este homem Mateus necessite do mundo para expiar-se. Por expressar um Mateus I subjugado, Caravaggio não necessariamente mostra um apóstolo humilhado, na verdade, exalta um mártir liberto de si mesmo e triunfante sob as agruras do mundo. Porém, que imaginário é esse de mártir liberto? A imagem-mito leva o homem para perto de Deus. A imagem sacra estimularia o homem a alcançar a Deus. A visão da Igreja Católica é a de que a imagem é catequética e convertedora de almas. Concluimos que o mártir é liberto por estar perto de Deus, e é esse o imaginário específico para um ícone cristão.

A pintura *São Mateus e o Anjo* localiza-se entre as duas outras pinturas em homenagem ao Santo, *O chamamento de São Mateus* e *O martírio de São Mateus*. Logo, a posição do Mateus I e II da *Inspiração* traz naturalmente à tona o status de Mateus já ratificado pelo tempo religioso de *escolhido* e de *mártir*, aquele que foi eleito e depois chamado, que seguiu à vocação e que se martirizou pela causa do chamamento. Com a análise acima, concordaríamos com Joseph Campbell sobre a concepção do “herói” em *O Herói de Mil Faces* (2005) aquele que se desprende da couraça dos instintos, imperfeições e limitações humanas para ascender como modelo de desapego e zênite espiritual. A posição de Mateus, como apóstolo e como evangelista, além daquela já arraigada – publicano, judeu, rico e culto - escolhido por Cristo para segui-lo, é posição do homem que deixa à civilização Ocidental um legado maior do que aquilo que escreveu, o legado sobre o Cristo. Logo, Mateus, arrependido do pecado da usura, submisso aos desígnios divinos e abnegado em abandonar a tudo para seguir seu Mestre, é digno de receber uma inspiração angelical que o guiará no ato da escrita do *Logos de Deus*.



4.



5.



6.



7.

**Imagem 4: Igreja de São Luís dos Franceses. Imagem 5: Capela Contarelli. Imagem 6: O chamamento de São Mateus ou Vocação de São Mateus. Imagem 7: O martírio de São Mateus.**

Como diz Joseph Campbell (2005): “Todos os heróis se sacrificaram”; “Não há recompensa sem renúncia, sem um preço”; “[Há a necessidade de] perder a si mesmo, entregar-se a outro, isso como prova [redentora]”. O mito do *retorno do herói* também envolve a transformação de consciência do iniciado, e isso se dá por intermédio das provas. E que relação existe entre as duas outras pinturas sobre Mateus na Capela Contarelli com as duas versões do *São Mateus e o Anjo*? Ora, a escrita do Evangelho por Mateus é uma etapa da *Iluminação* que se dá quando da *Revelação* das palavras divinas. Assim, as três pinturas complementam-se em sequência, da esquerda para a direita, primeiro *A vocação de São Mateus*; segundo, *São Mateus e o Anjo*, e, por último, *O martírio de São Mateus*. Principalmente, se pensarmos que, para Durand (2002), a revalorização do Imaginário é inseparável da faculdade da imaginação simbólica. Esta imaginação simbólica é atrelada à Igreja Católica e é por ela reproduzida e dinamizada por instrumentos de poder. Devemos refletir sobre a Igreja Católica do período, bem como a Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma, um tanto periférica se comparado a outras. Entre 1601 e 1602, anos da pintura para a Capela Contarelli, vivia-se das consequências das Reformas. É de se observar que a Igreja estava dividida e que, perante esta complexidade, incide o ato clerical de solicitar a um artista que faça uma determinada obra sobre um tema recorrente: a vida de um Santo. Para Durand, o conceito de “recapitulação” não nos dá o esperável, mas uma frustração de expectativas. Recapitular o mito de escrita do Evangelho sob inspiração divina deixaria os encomendadores insatisfeitos. Daí a frustração das expectativas do clero quanto ao *São Mateus e o Anjo I*, a insatisfação advinha de um mito-imagem da cena sacra.

No entanto, quando uma parcela do clero se reúne em torno de um artista, e o escolhe como o mais adequado e opina sobre como ele deve fazer sua obra, esta Igreja reflete um inconformismo entre Reforma e Renascimento. A posteriori, significa que este artista tem um poder peculiar, que o clero sabe de seu potencial. Nestes termos, Mateus I e II estão transmitindo este embate presente na hegemonia, mas também no mito. Uma iconografia



religiosa que deveria estampar: “nós somos pobres, simples e não temos nada desses ganhos excessivos que o Protestantismo nos acusa”. Pobreza e humildade não significa que não haja heroísmo. A recusa do *São Mateus e o Anjo I* pode ser lida como um inconformismo da Igreja em recapitular suas obsessões. É uma atitude de insegurança e dúvida diante de um Mateus e o Anjo incrivelmente nítidos, simples e abnegados. O *Mateus II* deveria ser a resposta à inquietação do clero. Mas, lá está um Santo que tem todo um aparato intelectual e é capaz de entender um Anjo enquanto quase cai do tamborete! Entretanto, diferente de *Mateus I*, é um homem dúbio: empobrecido, mas com signos de poder, descalço, mas adornado de auréola.

Para o Imaginário, Caravaggio está expressando algo específico, parte do capital pensado imemorial da humanidade. Esse dado merece problematização: a Igreja, ao abolir a versão I, reivindicou para si as duas dignidades, “somos humildes e temos nossa sabedoria”, ou seja, é o clero estabelecendo seu domínio na História Moderna. Isso corrobora com a análise de que a dominação da história do clero não ficou restrita ao medievo, ganhando na Idade Moderna fortalecimento. O *São Mateus e o Anjo* deveria estar pronto para responder a este contexto. Para o mito evocado pelo Livro de Ezequiel, no Velho Testamento, esse Mateus é um homem, uma vez que, segundo Huberto Rohden (2006, p. 21), “pondo em correlação com os evangelistas a grandiosa visão de Ezequiel sobre os quatro seres vivos, atribui-se a São Mateus o símbolo do homem, a São Marcos o do leão, a São Lucas o do Touro e a São João o da águia”. Qual mito ou simbologia está por trás de Mateus ser representado como homem? A nível de Imaginário, o símbolo de Mateus como homem é expresso por Caravaggio em concordância com a Cultura Artística, revelando atuação similar do *Mateus I e II* na revalorização do Imaginário que criou o símbolo e o mito de uma anunciação angelical a Mateus. Seguindo Joseph Campbell, outra visão do ciclo de Mateus como herói seria: *Partida* de Mateus quando da morte de Jesus e a dispersão dos apóstolos rumo à pregação. A *Realização* foi todo o ministério de Mateus, tendo como ápice o momento de escrita do Evangelho. O *Regresso* é a imolação de São Mateus, seu martírio e morte. Podemos também interpretar da seguinte maneira, como o método adotado pelo clero para a Capela Contarelli: a *partida* seria quando de *O Chamamento de São Mateus*, a *realização* quando da escrita do Evangelho em *São Mateus e o Anjo*, e o *regresso* quando do *Martírio de São Mateus*. Para Campbell, o artista “herói” deve resistir às exigências impessoais do sistema. Parece-nos que Caravaggio, “gênio atormentado”, dota Mateus I e II de uma resistência aos ditames clericais. Os dois Mateus, embora distintos, representam a simplicidade cristã. Caravaggio expressa o sofrimento que Mateus carregava e tanto o clero como os fiéis entendiam esse Imaginário.



## A pintura como *representação* e o *corpo* que fala

Esta parte do nosso trabalho transita perante a discussão sobre a *representação* nas pinturas, e a existência de abordagens diferentes, imanentes à produção destas imagens. Há na imagem um significante e um significado, existe 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 objetivo também é o de discutir sob a iconologia e também sob o conceito de representação, relacionando o corpo dos personagens com a moral dos corpos do início do XVII. Detivemo-nos sobre o *corpo* como forma de expressão da abordagem da *representação* do pintor e da Cultura Artística que influenciava Caravaggio. Nossas reflexões adotam o conceito de *mimese*, para além da dimensão do simbólico, no sentido dado por Gebauer e Wulf (2004, p. 10) de que a *mimese* é “[...] o símbolo, arbitrado socialmente, e carregando a própria memória social, é a matéria-prima da criação dos códigos miméticos, [a *mimese* vai além] de uma repetição maquínica de gestos, hábitos e valores, mas de um comportamento aprendido e preche de significados comuns”. Assim, *São Mateus e o Anjo* e *Amor Vitorioso* são analisados em seus símbolos como resgatadores de uma memória sociocultural já existente. Isso se dá como espelho de comportamentos e significados arraigados na *memória imagética* e histórica, notadamente, repetidos e utilizados várias outras vezes na Cultura Artística de que se aproximam em enredo e estética, caso das configurações cristã e pagã. Foi neste sentido que, ao resgatar imagens perpetuadoras da *imagética* e alegoria pictórica utilizada por Caravaggio, que percebemos a vestimenta dos personagens, elementos da cosmogonia cristã e pagã, narrativa teológica, expressão corporal, fisionomia dos Anjos e do Cupido, objetos pisoteados pelo *Amor Vitorioso*, objetos presentes no cenário de *São Mateus e o Anjo*, etc.

O que Caravaggio quer nos dizer com o *corpo* que retrata? O que o *corpo* retratado evidencia sobre o controle exercido do meio externo? O que o *corpo* quer “falar”? As representações das três telas modificam-se a partir do momento em que mudam os destinatários e o propósito da pintura. Nos corpos das imagens, percebemos o uso de táticas diferentes de abordar uma representação sob uma encomenda com proposta religiosa para uma encomenda com proposta não religiosa, vinda de um paganismo resistente nas representações artísticas desde o advento do Renascimento e aurora do Barroco, referido aqui como significado e significante do enredo mitológico greco-romano. As pinturas apresentaram uma intencionalidade ligada à vontade e abordagem do artista, principalmente, na encomenda do *São Mateus e o Anjo*; uma pintura produzida para ocupar um espaço já



determinado e também para ter uma função canônica. A Reforma Católica desejava produzir um discurso de poder sobre os fiéis, principalmente, os iletrados, que teriam, conforme Trento, a oportunidade de se redimir e compreender a mensagem do Cristo e dos Santos. A Igreja tridentina preconizava uma catequese para os “simples” e “iletrados” e para isso seria necessária a amplificação do uso das imagens para fins de conversão.

A catequese imagética é muito mais medieval em suas origens, remontando à solução da controvérsia iconoclasta pelo Segundo Concílio de Nicéia, em 787, fundamentando o uso dos ícones na Liturgia. Retomada no século XIV e requerida por importantes personalidades da Igreja, como São Francisco de Assis (1182 -1226) que viu o potencial que as imagens tinham para a conversão das almas. Segundo a tradição, teria sido Francisco de Assis a sistematizar o uso das imagens, inclusive, o presépio e o Teatro. A catequese pelas imagens é uma resposta aos protestantes. E esse ato de catequizar pela imagem é uma resposta estética dos renascentistas, que se profissionalizaram nisso, influenciando o barroco para que exacerbasse dramatização, catequese e conversão, por meio de personagens, muitas vezes, representados com medo e terror. As criações imagéticas deveriam ser pautadas por essa funcionalidade, captadas em sua dramaticidade evocativa dos dogmas da Igreja Católica. Estas novas medidas foram determinadas pela Santa Sé em reação ao pregado pela Reforma Protestante de defesa da supremacia da palavra escrita em detrimento da reverência aos *ídolos*, ou seja, a Reforma Protestante proibiu a idolatria, naquilo conhecido como iconoclastia. Fundamentar os ataques aos ícones cristãos de apóstolos, Santos e de Maria era tático para os protestantes, pois estávamos no momento áureo dos contratos de produção de pinturas e esculturas sacras das mais variadas e dos mais variados artistas. Esclarece Carlo Ginzburg (2007, p. 128) que, “À relativa plasticidade da vida material corresponde uma acentuada imobilidade da imagem do passado. (...) Apenas nos períodos de aguda transformação social emerge a imagem, em geral mítica, de um passado diverso e melhor – um modelo de perfeição, diante do qual o presente aparece como declínio, degeneração”. Desestruturando um dos pilares teológicos da Santa Sé, a quantidade de adeptos anti-Igreja multiplicaria bastante, bem como a arrecadação para novas e mais poderosas ações protestantes. Como nos lembra Weber (2006, p. 42), “[...] diversas outras observações que surgiram de que o aparente conflito entre o desapego, o ascetismo e a devoção eclesiástica de um lado, e a participação na aquisição de bens materiais do outro, possam de fato apresentar um íntimo relacionamento”. Segundo Giulio Carlo Argan (2003, p. 242), 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”. Portanto, essa cultura precisava ser acessível ao povo e o meio mais fácil de chegar aos de baixo era através das imagens, bem mais que pelas letras. Tendo domínio de parte dos meios imagéticos, a Igreja Católica exacerba o financiamento de artistas para a execução de imagens, conforme seu plano de contenção do protestantismo. Ora, ao fazer isso, mantinha parte de seus postulados teológicos de reverência às imagens intactos. O *Mateus II* carrega esse desejo propedêutico e litúrgico: o “letramento dos iletrados”, visando uma conversão pela fé e pela razão. É notório que *Mateus I* fora pintado para ser igual ao povo, para conceber-se em igualdade à humanidade dos fiéis. A função era que fosse inteligível ao público, numa necessidade de convencer e persuadir o espectador.

A produção e recepção das pinturas estudadas podem ser interpretadas pelo que se entende como discurso imagético, texto imagético ou linguagem iconográfica. Uma pintura contratada pela Igreja Católica não poderia ir contra seus dogmas e crenças. Já que o religioso que desejou por intermédio de sua carta testamento as obras do *São Mateus e o Anjo*, o Cardeal Matteo Contarelli, desejava a versão tradicional da vida do São Mateus pintadas por Caravaggio que tentaria, numa análise *a priori*, alcançar o *real*, a verdade, o efeito de veracidade para ser aceita. Para Roberto Longui, a pintura de Caravaggio já não é uma nova maneira de construir volumes, portanto, o pintado pelo artista já era feito e se encontrava em compêndios e alfarrábios antigos sobre pinturas e técnicas de pintar. Para Longui, aquela técnica de pintar parecia já estar posta pela Cultura Artística. Entretanto, veio algo que modificou a estética: a luz sob o fundo escuro. A luz não molda os corpos, os recorta. Segundo Longui, *a luz os descerra!* E não existe senão aquilo que a incidência do raio luminoso desvela. De maneira que, segundo Longui, Caravaggio “pensa pela primeira vez que o destino fundamental da figuração pode ser indicado por um elemento exterior ao homem, não escravo do homem”. A luz que desvela os corpos deveria ser em mesma medida a luz do cristianismo. Pensar sobre “as verdades do pensamento hegemônico cristão” não se resume à técnica do *chiaroscuro*. Analisa Schütze (2010, p. 112) sobre a noção de verdade e coerência com o *real* que a pintura deveria ter, a luz da pintura deveria expressar, “[...] a intensificação dramática da história sacra cujo objetivo principal é colmatar a lacuna histórica entre a história da salvação e o presente do pintor e a estética dividida entre os mundos da pintura e do observador de forma a transmitir a verdade bíblica com envolvimento e presença”.

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 a representação ou significação de poder das imagens não é





desinteressada ou ingênua. Na pintura do *São Mateus e o Anjo*, o pintor Michelangelo Merisi já tem no contrato algo pré-estabelecido pelo *outro*, os religiosos, a ser transmitido ao *outro* que será o público a quem a tela se destina. Nesta perspectiva de que a pintura é uma *representação* de estruturas do poder, analisamos que o pintar é uma ação em que o espectador (o *outro*), em sua leitura, pode acatar ou não com a mensagem. Pode-se perceber um poder sobre este espectador, principalmente, o poder dogmático. Para entender a perspectiva, abordagem e discurso na pintura, é relevante pensar as 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*. A pintura de Caravaggio não era para ele, mas sim para o *outro*. E é neste ponto da história que Caravaggio “não previu”, segundo Peter Robb (2005, p. 203), que na primeira exposição da versão de *São Mateus e o Anjo* estariam presentes quatorze cardeais franceses, toda uma comitiva de um embaixador francês e outras autoridades romanas. O *outro*, além dos fiéis, são os cardeais.

O biógrafo Bellori relatou que foram os cardeais que provocaram o rechaçamento da primeira versão. Tanto Bellori quanto o biógrafo Baglione, segundo Schütze (2010, p. 122) criticam “a representação naturalista [...] e em particular os pés [do apóstolo] descalços em primeiro plano, e desse modo tenta sugerir que Caravaggio tinha escarnecido do decoro”. O episódio de banimento da primeira versão ocorreu também pela não admissão do corpo do apóstolo Mateus; o corpo sensualizado do anjo não fora levado em consideração. Segundo Robb (2005, p. 205), “[Caravaggio] havia subestimado em demasia a ortodoxia dominante e a força do sentimento institucional” (tradução livre). O que chocou o público em *São Mateus e o Anjo I*, segundo Robb, não foi o fato do *Anjo I* estar sensualizado, pois isso era comum na Cultura Artística, todavia, pelos pés e pernas do apóstolo Mateus estarem à mostra. Os pés de Mateus foram considerados indecorosos a quem enxergava a tela, primeiro, por sobressaltar em primeiro plano, segundo, por estarem sujos. A presença da Etiqueta, nascida na conjuntura da formação dos Estados monárquicos e expandida por estes (principalmente, no contexto de Luís XIV, na França), é fundamental para pensarmos que não seria apenas a moral cristã a refutar os pés de *Mateus I*, mas sim a etiqueta que se expande e se formaliza nos séculos XVI-XVII, postulando, inclusive, fundamentos para o Estado Moderno. Passou-se a se considerar feio levantar os pés e deixá-los à mostra, ao que concluímos que nem só de moralismo viviam os bispos da Igreja ao recusar o *Mateus I*, afinal, não era incomum a representação iconográfica dos pés à mostra na hagiografia medieval, muito menos no Renascimento e Barroco. Ora, não obstante a isto, o *Mateus II* está descalço e foi aceito.



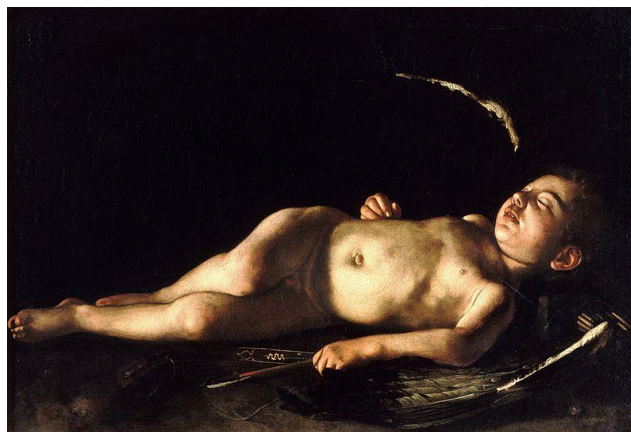
## **Pincéis à paleta: discussões sobre o religioso e o mundano**

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. Um *corpo* como o do *Amor Vitorioso* é revelador e contraponto aos *corpos* das duas versões do *São Mateus e o Anjo*, pois, fora produzido justamente em um período que a Igreja pregava a destruição de produções do saber individuais que estivessem em desacordo com os postulados tridentinos. Sobre a questão de como o corpo era visto no tempo em que as representações estudadas foram produzidas, Robb (2005) relata que a não permissão de personagens nus se deflagrava mais contra o nu feminino, sendo o nu masculino tolerado. 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 que se tornasse inaceitável para a Igreja. Isso é diferente em o *Amor Vitorioso*, em que o Anjo-cupido mostra-se sem pudor e sem sinais de controle sobre seu corpo desvencilhado de grilhões. Quando Peter Robb (2005, p. 213) diz sobre *Amor Vitorioso* que “Essa aberta confiança em si mesmo reduz as interpretações sobre o Amor Vitorioso. Seu ânimo alegre não necessita esclarecimentos, não deixando muita margem de ação para historiadores e críticos” entendemos o contrário, o fato de este cupido estar livre, desimpedido em seus desejos e seu corpo sem amarras, isso se choca com a perspectiva católica de frear manifestações artísticas de profanação e heresia. Neste sentido, o cupido de Caravaggio está distante de uma vida espiritual cristã, e, ao mesmo tempo, por trás de um sorriso maroto, ostenta um semblante angelical, num estado de ascese. A dialética do quadro “hedonismo mitológico” versus “ortodoxia religiosa católica e reformista” deve ser creditada como muito relevante para entendermos o porquê de Caravaggio ter optado por uma simbiose anjo-cupido. De fato, conforme Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (2009), o medo, a insegurança, a morte, o pecado e a angústia era praticamente uma obsessão nas imagens no início da Idade Moderna, e, em contrapartida a isso, há a busca pelo oculto e pelo mitológico, que pareciam estar salvos do medievo. Logo após o *São Mateus II*, Caravaggio pinta o *Amor Vitorioso* para o encomendador privado, e a liberdade é imensa, tangível ao olhar: perfídia, audácia, ousadia, luxúria, lascívia, santidade, pureza e desapego.

A recapitulação ao mito ancestral do cupido somado à mitologia judaico-cristã do anjo é o ápice do gênio de Caravaggio. A sequência das pinturas é importante para comprovar esta tese. Estão em uma mesma cosmogonia, não há possibilidade de uma contradição entre elas,



não na Idade Moderna. Há uma memória ancestral do corpo, da forma, do desnudar-se natural de nosso corpo. O tema da culpa como mito ancestral revolve-se no imo de Caravaggio, mesmo diante das estruturas de poder. Aqui há de se perceber a tendência a reconstruir os mitos clássicos. Observamos como metáfora o transpassar imagético: do anjo natural, ao anjo controlado, ao anjo cupido. Em o *Amor Vitorioso*, o pênis não é camuflado, é o centro do quadro. O triunfo, a vitória do cupido, desamarrado, livre: vejam as asas sensualizadas pelo contorcer do corpo e pela brincadeira escondida na mão esquerda. É uma repetição ritual da imagem-ficção, “Ela repete o gesto original, recapitula o gesto ancestral”. Aqui está o conceito de recapitulação de Durand e também o retorno do mito e o ciclo da jornada do herói; mito grego do cupido e o anjo judaico-cristão: da cosmogonia cristã à cosmogonia pagã. É o mesmo movimento que acontece em *São Mateus e o Anjo*, contudo, ali figura um outro tipo de triunfo; como defende Delumeau (2009. p. 40), na Idade Média, os mártires da fé como São Mateus não eram retratados em estado de suplício, mas sim, triunfantes sobre as expiações pelas quais passaram. Foi na Idade Moderna que se iniciou “[...] um estranho deleite em representar a agonia vitoriosa dos torturados”, “[...] o gosto pelo sangue e pelas imagens violentas” transmitidas “aos artistas contemporâneos da Reforma Católica”. O *São Mateus I e II*, diferente de um mártir ensanguentado e consumido pela dor, é humano e santo. Delumeau (2009. p. 40) conclui que, “sem dúvida, jamais foram pintadas nas igrejas tantas cenas de martírios, não menos obsedantes pelo formato da imagem quanto pelo luxo dos detalhes, como entre 1400 e 1650. [...] Todas essas representações não exprimem conjuntamente um discurso homogêneo que afirma ao mesmo tempo a violência sofrida por uma civilização e a vingança sonhada?”. Podemos interpretar que o recurso às cenas de sofrimento, morte e martírios denota uma Igreja temerosa e pressionada em resposta à perda de sua hegemonia. *Amor Vitorioso* é a chave para responder a muitas dessas questões. Cerca de seis anos após, Caravaggio retorna ao tema e nos apresenta o *Cupido Adormecido* (1608).



8.



Ao rememorar *O mito de Cupido e Psiquê*, Caravaggio pinta um outro Cupido, mas desta vez entregue ao sono, sem vigília, desprendido, embora, não de todo descuidado, pois dorme segurando o arco e flechas. Desligado momentaneamente de sua função, Cupido descansa após sua vitória. A luz de Caravaggio ao quadro parece ser a da lamparina de *Psiquê* ao revelar o corpo de seu amado, prestes a acordar de sobressalto e, por fim, desaparecer.

## Referências Bibliográficas

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

COSTA, Rodrigo Henrique A. da. *Luz sobre o fundo escuro: Caravaggio, São Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602)*. Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2013. Link: <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/5999>

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GEBAUER, Günter; Wulf, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. Tradução de Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

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

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HARRINGTON, Daniel J. In: *Comentário Bíblico*. Vol. III. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. Cosac Naify, 2012.

NOVO TESTAMENTO. Tradução Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

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

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.