**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Elaine Amorim Pereira Ladeira

# O ato e sua expansão: simbolismo e gestualidade na representação de São Mateus por Michelangelo Merisi da Caravaggio

Rio de Janeiro

2014

Elaine Amorim Pereira Ladeira

# O ato e sua expansão: simbolismo e gestualidade na representação de São Mateus por Michelangelo Merisi da Caravaggio

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L154 Ladeira, Elaine Amorim Pereira.
O ato e sua expansão: simbolismo e gestualidade na representação de São Mateus por Michelangelo Merisi da Caravaggio / Elaine Amorim Pereira Ladeira. – 2014.
90 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 1573-1610 – Teses. 2. Gestos na arte – Teses. 3. Simbolismo na arte – Teses. 4. Arte – Apreciação – Teses. 5. Imagem corporal na arte – Séc. XVII – Teses. I. Berbara, Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 75.046.3”16”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Elaine Amorim Pereira Ladeira

**O ato e sua expansão: simbolismo e gestualidade na representação de São Mateus por Michelangelo Merisi da Caravaggio**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 26 de março de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Maria C. Louro Berbara (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. William de Souza Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2014

## DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao meu marido Alexandre.  A realização de um sonho depende de dedicação e de alguns sacrficios. Sonhar, planejar, trabalhar, conquistar. Nada disso seria possível sem você.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Glória e Elvino, obrigado por sua fé em minha capacidade e por seu amor. Obrigada ao meu marido Alexandre, por dar disciplina aos meus sonhos. À minha irmã por me escutar e me acalmar. À minha orientadora por ouvir, debater ideias, conduzir e tornar possível. A minha amiga Thaís Boulanger por seu companheirismo e comprometimento a todo momento. Ao professor Marcelo Campos, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por suas aulas inspiradoras, conselhos e ideias. Ao professor Juan Luis González García, da Universidade Autônoma de Madri por seus conselhos com relação ao gesto e o estudo da retórica. Ao grupo de orientandos da professora Maria Berbara, que em nossos encontros colaboraram muito com a atenção a minha apresentação, com suas ideias e questionamentos.

Aprender por que o mundo gira e o que o faz girar. Essa é a única coisa da qual a mente não pode jamais se cansar, nem se alienar, nem se torturar, nem temer ou descrever, e nunca sonhar em se arrepender.

*T. H. White*

## RESUMO

LADEIRA, Elaine Amorim Pereira. *O ato e sua expansão*: simbolismo e gestualidade na representação de São Mateus por Michelangelo Merisi da Caravaggio. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Existem diferentes modos de se ler uma imagem e de interpretá-la. A partir dos gestos realizados pelo artista, podemos conduzir leitura estética, antropológica, cultural ou teológica, encontrando diferentes significados. Realizar a leitura dos gestos tem como objetivo conhecer não apenas as tradições nas quais foram concebidos, mas também a iniciação na prática visionária que os inspirou. Os gestos mais do que descrevem uma história; interpretam-na, dando-lhe um significado mais amplo. Nesta análise escolheu-se o artista Michelangelo Merisi da Caravaggio, tendo como objetivo considerar o simbolismo e a gestualidade existentes em sua produção. A observação da gestualidade nas obras deste artista, principalmente àquelas relacionadas a representação de São Mateus – objeto de estudo, buscou implicações em relação ao conjunto compositivo, ao espectador e ao contexto histórico – século XVII na Europa. Assim, procurou-se estabelecer para a obra do artista Caravaggio um alicerce na relação gestos/simbolismo, imagem/culto sendo sua compreensão feita a partir de inúmeros fatores visuais que conferem aos quadros caráter de poder e persuasão.



Palavras-chave: Caravaggio. Gestualidade. Culto. A imagem no Século XVII.

## ABSTRACT

LADEIRA, Elaine Amorim Pereira. *The act and its expansion:* symbolism and gestures in the representation of St. Matthew by Michelangelo Merisi da Caravaggio. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

There are different ways to view an image and interpret it . From the gestures made by the artist , can lead aesthetic , anthropological , cultural or theological reading , finding different meanings . In reading the gestures aims to know not only the traditions in which they were designed , but also initiation into visionary practice that inspired them . Gestures more than describe a story , interpret it , giving it a broader meaning . In this analysis we chose the artist Michelangelo Merisi da Caravaggio , aiming to consider the symbolism and gestures existing in its production . The observation of gestures in the works by this artist , especially those related to representation of Matthew - the object of study , sought implications in relation to compositional whole, the viewer and the historical context - the seventeenth century in Europe . Thus , we tried to establish for the work of the artist Caravaggio a foundation in relation gestures / symbolism, image / worship your understanding being taken from numerous visual factors which give the character tables of power and persuasion.



Keywords: Caravaggio. Gestures. Worship. The image in the seventeenth century.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Figura 1 – Interior da Capela Contarelli ..... 21

Figura 2 – Nossa Senhora do Loreto, 1603-1605 ..... 23

Figura 3 – Nossa Senhora do Loreto, 1604-1605 ..... 25

Figura 4 – A vocação de São Mateus, 1599-1600 ..... 28

Figura 5 – A inspiração de São Mateus, 1602 ..... 29

Figura 6 – O martírio de São Mateus, 1599-1600 ..... 30

Figura 7 – A morte da Virgem, 1604 -1606 ..... 31

Figura 8 – Morte da Virgem, 1610 ..... 32

Figura 9 – Morte da Virgem, 1565-1566 ..... 33

Figura 10 – Pieta, 1408-1499 ..... 34

Figura 11 – Vitória, 1532 ..... 35

Figura 12 – Amor Vincit Omnia, 1601-1602 ..... 36

Figura 13 – Baco doente, c. 1593..... 37

Figura 14 – A ressureição de Lázaro, 1609 ..... 38

Figura 15 – A inspiração de São Mateus (1ª versão) ..... 39

Figura 16 – A inspiração de São Mateus, 1602 ..... 41

Figura 17 – Santo Agostinho, 1645-1650 ..... 42

Figura 18 – Cristo com os doutores, 1635 ..... 43

Figura 19 – São Mateus, século XVII ..... 44

Figura 20 – O envangelhista São Mateus inspirado por um anjo, c.1661 ..... 44

Figura 21 – Cristo com os doutores, 1504 ..... 45

Figura 22 – Cristo entre os doutores, 1530 ..... 46

Figura 23 – São Mateus e o anjo, 1635 ..... 47
Figura 24 – A criação de Adão, 1508-1512 ..... 48
Figura 25 – Análise comparativa ..... 49
Figura 26 – A ressureição de Lázaro, 1516 – 1519 ..... 50
Figura 27 – Planta da Igreja de São Luís dos Franceses ..... 53
Figura 28 – Caravaggio, A vocação de São Mateus (detalhe), 1599-1600 ..... 53
Figura 29 – Arco superior da Capela Contarelli ..... 54
Figura 30 – Tríade relativa à vida de São Mateus, 1599-1602 ..... 62
Figura 31 – A vocação de São Mateus, 1599-1600 ..... 63
Figura 32 – Fachada da Igreja São Luis dos Franceses, Roma ..... 65
Figura 33 – Nave central da Igreja, Igreja de São Luis dos Franceses, Roma 66
Figura 34 – Nave lateral da Igreja e inicio da visualização das obras de Caravaggio ..... 67
Figura 35 – O martírio de São Mateus, 1599-1600 (detalhe) ..... 68
Figura 36 – Melancolia I, 1514 ..... 69
Figura 37 – O martírio de São Mateus, 1599-1600 (detalhe) ..... 70
Figura 38 – O martírio de São Mateus, 1599-1600 (detalhe) ..... 71
Figura 39 – Ceia em Emaús,1601 ..... 72
Figura 40 – Comparação entre duas representações de Caravaggio ..... 72
Figura 41 – Posicionamento do observador diante da Capela Contarelli ..... 73
Figura 42 – A inspiração de São Mateus (1ª versão) ..... 74
Figura 43 – A vocação de São Mateus, 1599-1600 ..... 76
Figura 44 – A inspiração de São Mateus, 1602 ..... 78
Figura 45 – Capella degli Scrovegni ..... 79
Figura 46- Capela na Igreja Santa Maria del Popolo ..... 80

Figura 47- A cruxificação de São Pedro, 1600 ..... 81

Figura 48- A conversão de São Paulo, 1601 ..... 82

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO** ..... | 12 |
| 1 | **A AMPLIAÇÃO DE UM TERMO: O GESTO E SEUS SIGNIFICADOS** | 18 |
| 2 | **A PROBLEMATIZAÇÃO DA IMAGEM: O GESTO COMO INTERLOCUTOR NAS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E CULTO** ..... | 51 |
| 2.1 | **Capela Contarelli da Igreja de São Luis dos Franceses: a imagem e seu contexto histórico** ..... | 52 |
| 2.2 | **O conceito de gesto no campo cultural** ..... | 55 |
| 3 | **O GESTO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO OLHAR: VISITA À CAPELA CONTARELI** ..... | 65 |
| | **CONCLUSÃO** ..... | 84 |
| | **REFERÊNCIAS** ..... | 88 |
| | **ANEXO** ..... | 90 |

## INTRODUÇÃO

Esta análise constitui-se a partir da ideia da leitura da obra através dos gestos das personagens representadas. A preocupação era perceber a importância de sua colocação e de sua escolha em uma obra de arte. O questionamento parte do principio de que no gesto seria possível encontrar o conteúdo da obra e, a partir de sua visualização, ter o entendimento global de seu tema.

Com a escolha do tema relacionado ao gesto tornou-se necessário buscar o objeto de estudo. Uma escolha difícil dentro de um campo tão vasto de artistas e obras. Escrever sobre gestos poderia ser uma tarefa realizada em vários momentos na história da arte. Porém, após as pesquisas iniciais, os séculos XVI e XVII destacaram-se em relação a este tema. Espaço de tempo que ainda sofria o impacto do Concílio de Trento, realizado no XVI e que gerou mudanças na representação do martírio.

Na virada do século XVI para o XVII, existe um campo de ação e domínio simbólico, em que entende-se que a verdade passa a ser revelada misticamente[1]. Os santos que foram objetos de conversões espirituais irão ganhar destaque, entre eles, São Mateus ganha protagonismo. É o momento em que existe uma importância para o místico e para mártires. São Paulo também é exemplo disto.

No âmbito desta revolução teológica que, de certa maneira, substitui a ideia de que a verdade é alcançada por um caminho intelectual como é apresentado por muitos artistas do Renascimento, a representação de São Mateus tornou-se uma escolha importante dentro deste contexto tridentino por causa da ideia de vocação.

No início do século XVI a Europa vive um momento de tensão com o Concílio. Com a chegada do século XVII começou-se a superar este nervosismo provocado pela Reforma Protestante e a reação católica a este movimento[2]. Sendo assim, as obras deste período

[1] É possível observar esta afirmação na pintura Philippe de Champaigne, indicada anteriormente. Na pintura *Santa Monica e Santo Agostinho* de Gioacchino Assereto (1600-1649) observa-se que a santa segura com uma das mãos o livro que Santo Agostinho olha e com a outra aponta para o alto, indicando o caminho real da verdade. O santo é mostrado no momento em que sua mãe consegue sua conversão ao cristianismo. De acordo com sua hagiografia, ele aparece como um seminarista estudioso do século XVII e sua mãe, Santa Mônica tenta sua conversão através da oração. O santo tornou-se cristão depois dos 30 anos de idade. Agostinho não só se converteu como virou exemplo de busca pela verdade. TAVARES, Jorge Campos. Dicionário de Santos. Porto, Portugal: Lello Editores, 2001.

[2] A Reforma Protestante teve início no ano de 1517, quando Martinho Lutero publicou, em Wittenberg, as 95 Teses, condenando a venda de indulgências promovida pelo papa Leão X, para recolher fundos e completar a

precisavam possuir um poder comunicativo, expondo os princípios fundamentais da Igreja Católica. Os santos mártires surgem como possíveis mediadores entre Deus e aqueles que desejam alcançar a graça divina. Surgem novas práticas teológicas e devocionais e outras são reavivadas, entre elas, a representação de santos mártires [3].

Para Giulio Carlo Argan[4] a arte da época funciona como propaganda. Ela seduz o observador passando a mensagem de modo mais direto e rápido do que um texto ou fala. A obra de arte indica ao fiel como seguir e manter-se correto diante de Deus.

Nos últimos anos do século XVI, ocorreram os preparativos para a comemoração do Ano Santo de 1600, que para a Igreja colocaria fim as agitações provocadas pelos protestantes. Deste modo, a transição entre este século e o seguinte foi marcada por uma produção artística volumosa e com um caráter exuberante, principalmente, no reinado de quatro pontífices: Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605), Paulo V Borghese (1605-1621), Gregório XV Ludovisi (1621-1623) e Urbano VIII Barberini (1623-1644) [5].

Com as grandes encomendas dos cardeais e das famílias romanas destinadas à decoração de igrejas e palácios para o Ano Santo, artistas de todas as partes da Itália e Europa chegaram em Roma. Entre esses, Michelangelo Merisi da Caravaggio e Annibale Carracci. Segundo Rossella Vodret, no catálogo da exposição *Caravaggio e seus seguidores:confirmações e problemas*, "dois protagonistas absolutos que desenvolveram e aperfeiçoaram naqueles anos os fundamentos – opostos – de suas técnicas de pintura" [6].

---

Basílica de São Pedro, e se opondo também a outros princípios da Igreja Católica. Lutero atacava a estrutura da existência da Igreja Romana, contestando seu papel fundamental de intermediação entre o homem e Deus. A reação católica constituiu-se no Concílio de Trento.

[3] VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHAES, Fábio. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

[4] ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

[5] Há uma extensa bibliografia sobre o ambiente romano neste recorte temporal. Alguns textos essenciais para a reconstrução do panorama completo dos estudos. Entre as fontes: Mancini, 1617-1621; Baglione, 1642; Bellori, 1672. Entre os estudos: Strinati, C. M. *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in Roma nell'anno 1600: pittura e giubileo, il revival paleocristiano, Roma sotterranea, Caravaggio "pittore di storia", ("Ricerche di storia dell'arte"), Roma, 1980, p. 15-48; Marini, M. *Caravaggio e il naturalismo internazional*e, in Storia dell'arte italiana. Parte seconda, curadoria de Zeri, F. *Dal Medioevo al Novecento*, II/1, *Dal Cinquecento all'Ottocento*. 1. Cinquecento e Seicento, Turim, 1981, pp. 345-445; *La pittura in Italia – Il Seicento*, vol. I-II Milão, 1989, I, pp. 399-460; Strinati, C.; Vodret, R. *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, (catálogo da exposição, Roma, 1999), curadoria de Strinati, C.; Vodret, R., Napoli, 1999, p. 11-21.

[6] VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHAES, Fábio. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012. p. 17.

Caravaggio teve um início de mendicância em Roma, quando por volta de 1595, conseguiu um serviço para o cardeal Francesco Maria del Monte. Enquanto esteve a serviço de Del Monte (entre 1597 e c.1600), Caravaggio deu início a um novo processo artístico. Segundo Rossella Vodret, dentre as características deste novo processo estavam:

> o tema observado ao vivo, o formato "ao natural" das figuras muito semelhantes ao espectador, a cena representada toda em primeiro plano para envolver quem observa, o fundo neutro ou escuro para concentrar toda a atenção sobre o tema representado, enfatizado por um fecho de luz forte e direto, proveniente de uma fonte bem precisa e, principalmente a acentuada dialética de *chiaroscuro* que deixa a composição "real", viva e vital. [7]

Por meio do cardeal, Michelangelo entrou em contato com os intelectuais mais brilhantes e os mecenas pertencentes à opulenta aristocracia romana, com quem dividiu um forte interesse pela arte e pela música. Gradualmente, ele passou a sentir a necessidade de enriquecer as suas composições com novos motivos e cenas mais complexas.

A amizade com Del Monte rendeu a Caravaggio sua primeira comissão pública: a decoração da Capella Contarelli na igreja de São Luis dos Franceses, com as histórias de São Mateus, realizada para o Ano Santo de 1600. O pintor, que até aquele momento havia realizado somente obras em formato médio, experimentou e colocou em prática seu modo de expressão em obras de medidas excessivas. As telas para a Capella Contarelli constituiram-se em oportunidade para mostrar-se ao mundo, e ratificaram a sua afirmação no cenário artístico romano.

Em Caravaggio, os gestos são a prefiguração da expressão que nascerá a partir da construção do corpo. O movimento é o tema e a função da existência do corpo. O volume das pinturas e a espacialidade nelas proposta são dependentes dos gestos do corpo. Anterior à existência do corpo, ocorre à formação dos gestos e todos os significados que neles estão inseridos.

Pensando no artista e nos contextos históricos que afetam esta pesquisa, partindo de uma abordagem contemporânea, percebeu-se que o artista, como muitos outros, tratou de seus

---

[7] VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHAES, Fábio. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012. p. 17.

temas não só como um tradutor respondendo a encomendas de seus mecenas, como também, deu a estes temas ressignificações.

Na contemporaneidade, as imagens de Caravaggio provocam não apenas interesse pelo passado, mas também impacto na experiência presente. Prova disto são as recentes exposições, altamente cotadas pelo grande público; investimentos, com forte capital tecnológico e científico, utilizados no estudo das obras; além de novas pesquisas que especulam sobre seus processos criativos - uma delas, a investigação de desenhos que ainda não foram oficialmente atribuídos ao referido pintor, mas que despertam empenho notável, e possíveis revisitações[8].

Estes fatores provocam o pensamento contemporâneo e a crítica a atuarem em direções mais abrangentes no estudo do pintor. As imagens que serão estudadas fazem parte deste universo em frequente reestruturação, compondo já em seu tempo e ainda na atualidade novas significações. Estes sentidos diversos surgem em Caravaggio a partir do modo como o artista produz suas representações.

No decorrer da análise, antes do comprometimento com os registros textuais, se observou várias obras de Caravaggio, e, entre elas, não existe a predileta. Deste impasse, surge o desejo de indeterminação; porém, a escolha era fundamental.

As obras *A inspiração de São Mateus* (c.1602) e *O martírio de São Mateus* (1599-1600) foram as primeiras a serem escolhidas. Na sequência, uniu-se a esta análise a obra *A vocação de São Mateu*s (1599-1600).

Este grupo de obras ficou durante muito tempo esquecido e sem ser estudado, até a redescoberta de Caravaggio graças aos esforços de Roberto Longhi e da exposição produzida pelo crítico em 1922, em Florença. Nesta dissertação, estas obras destacaram-se por apresentarem uma variação de possibilidades e ressignificações, através dos gestos empregados no mesmo personagem, São Mateus, em diferentes momentos de relatos bíblicos vividos pelo próprio.

---

[8] Como exemplo, citam-se as exposições que ocorreram no Brasil, no ano de 2012 – em São Paulo, Belo Horizonte e Brasília; e, em Buenos Aires. Estas exposições atingiram grande público, indicando Caravaggio como artista de ressonância nos dias de hoje. De acordo com Monique Abrantes, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), a espera de duas horas não foi o suficiente para desanimar os visitantes da exposição *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. A exposição foi responsável pelo aumento de 50% no movimento do museu. Mensalmente, o Masp recebe em média 50 mil visitantes. Desde o início da exposição, esse número já chegou a 30 mil antes mesmo do fim do primeiro mês. Disponível em Jornal da Tarde: www.estadao.com.br. Acesso em 15 de Dezembro de 2013. A exposição *Carvaggio e seus seguidores* inaugurou com um recorde de público, como pode ser visto em: http://globotv.globo.com/globo-news/jornal-das-dez/v/exposicao-de-caravaggio-em-belo-horizonte-tem-recorde-de-publico/1971443/. Sobre as revisitações a Caravaggio é possível acompanhar um recente debate (2012) dedicado à identidade dos personagens retratados no Chamado de São Mateus. Disponível em: <http://saintlouis-rome.net/le-caravage-il-caravaggio/>. Acesso em: 15 dez. 2013.

As telas relativas à vida de São Mateus anunciam uma nova experiência para Caravaggio. Seria a primeira vez que pintaria telas deste porte. O conjunto tem sido alvo de análise, críticas e debates desde então. Gilles Lambert escreve que no início do século XVII as telas faziam tanto sucesso que as pessoas esperavam horas para observá-las. A encomenda das obras foi feita para a nova decoração da igreja, que estava sofrendo modificações. O Cardeal Contarelli desejava uma decoração suntuosa, dedicada ao patrono São Mateus[9].

Às imagens podemos atribuir diferentes significados dependendo de como elas se apresentam em uma obra. Elas podem funcionar como símbolos, isto é, em determinadas situações, elas transportam o observador para outra dimensão, outra realidade. São marcas de um ato criativo que tem como intenção ocupar-se de toda a carga relacionada à figura representada na pintura.

Nas pinturas sacras vistas na Capela Contarelli, as imagens representam uma experiência sensível e demonstram uma ligação entre o físico e o espiritual, comunicando um discurso. Nestas encontramos a retratação de corpos, os contrastes, os jogos com as sombras, necessários para indicar a exaltação psicológica dos personagens, fundamental para este período.

A observação da gestualidade nas obras buscou implicações em relação ao conjunto compositivo, ao observador e ao contexto histórico. Assim, procurou-se estabelecer para a obra do artista um alicerce na relação gestos/simbolismo, sendo sua compreensão feita a partir de inúmeros fatores visuais que conferem às pinturas um caráter persuasivo.

A despeito das contradições do pintor, colocou-se nesta análise a questão sobre a autonomia de seu discurso artístico, questão que é fundo para discussão sobre o processo artístico e cultural relativo ao século XVII, mas também alusão ao desenvolvimento de proposta relacionada ao contexto contemporâneo.

Tendo como ponto focal os trabalhos deste artista e como estudo de caso as obras relativas à representação de São Mateus, pretende-se indagar nas páginas seguintes sobre os significados possíveis para estas figurações e os gestos presentes nas obras. Mais do que isso, pretende-se destacar os significados possíveis, propondo a problematização do termo: O que é o gesto? O que caracteriza a postura do corpo?

Em razão de questões próprias à linguagem de Caravaggio, bem como pelo modo como representa personagens bíblicas e os gestos dessas figuras nas pinturas, a aproximação com artistas anteriores e também com alguns de seus seguidores fez-se necessária para a

[9] Idem, 2003, p. 59

análise das representações, pensando questões relativas a regras, princípios e manipulações exercidas pelo artista em sua obra.

As obras escolhidas para esta dissertação, como muitas outras de Caravaggio, sofreram crítica severa com relação a sua execução. Entre eles, contam-se o crítico Hippolyte Taine, que considera inútil uma visita a Igreja de São Luís dos Franceses, e Jackob Burckhardt, que indica *O Martírio de São Mateus* como uma obra que quase beira ao irrisório[10]. Pensando nisto, foi possível traçar questões relativas à sua singularidade, expressa na obra do artista através da criação de métodos que em alguns momentos o distanciam e em outros o aproximam das tradições que não deixa de renovar.

No primeiro capítulo desta dissertação, buscou-se gerar uma interpretação para o conceito de gesto. Tendo como base textos filosóficos e antropológicos, utilizou-se o tratamento dado ao termo gesto para a construção da leitura das obras do artista.

Para este questionamento utilizou-se três autores que estudaram o gesto de maneiras diferenciadas. Marcus Fabius Quintilianus, professor de retórica e orador, escreve sobre a retórica no ano 90 d. C.; André Chastel que trata do gesto na arte tendo como foco o Renascimento, e Giovanni Bonifácio, que trata o gesto durante o século XVII, período em que Caravaggio produz suas obras.

No segundo capítulo a análise problematizou a iconografia de São Mateus relacionando-a com o contexto histórico de Caravaggio, o Concílio de Trento e a revisitação de santos místicos, questionando-se como o conceito de gesto entra na relação entre imagem e culto.

Produziu-se um estudo específico dos gestos na representação de São Mateus de Caravaggio. Ainda nesta dissertação procurou-se obter uma compreensão de aspectos sociais relativos ao artista e suas obras. Qual o papel assumido pelo artista ao interpretar as passagens bíblicas? Ele se torna um mediador? Sendo este o caso, torna-se necessário explorar o caráter de sua mediação, observando suas particularidades.

No terceiro capítulo, abordou-se a análise empírica das obras através da visita realizada durante o mês de Janeiro de 2014. As obras visitadas não foram apenas àquelas encontradas na Igreja de São Luis dos Franceses, em Roma; como também as que pertencem a Galeria Borghese, a igreja de Santo Agostinho, e a igreja Santa Maria del Popolo, todas na mesma cidade. Além destas, também foram visitadas as obras encontradas na Basílica de São Pedro, no Vaticano, na Galeria Uffzi, em Florença e no Museu do Louvre, em Paris.

[10] Idem, 2003, p. 11-14

# 1 **A AMPLIAÇÃO DE UM TERMO: O GESTO E SEUS SIGNIFICADOS.**

A palavra "análise" vem do grego *análysis*, e, entre outros significados, indica dissolução. Para a análise de uma obra de arte seria então necessária a separação de suas partes, levando em conta seus pormenores. Neste sentido, a análise das obras de Caravaggio dar-se-á pela separação da parte – os gestos – de seu contexto e em seguida da união para que ocorra sua compreensão completa.

Com este capítulo pretende-se desvelar o ato daqueles que são representados por Caravaggio, dando ao gesto a possibilidade de expansão. Porém, em um primeiro momento, buscou-se compreender não apenas o significado do gesto nas obras do artista como também a apreensão do conceito de gesto.

Esta análise torna-se complexa e para a construção desta leitura foi necessária a dilatação das referências que além daquelas encontradas na história da arte, também se observou aquelas vistas em textos filosóficos e antropológicos[11]. Geoges Didi-Huberman, Clifford Geertz e Giorgio Agamben são exemplos de uma leitura ampliada.

Nas páginas seguintes indagou-se sobre os significados possíveis para as figurações e os gestos presentes nas obras de Caravaggio. Mais do que isso, pretendeu-se destacar os significados possíveis, propondo a problematização do termo: O que é o gesto? O que caracteriza a postura do corpo?

Em Caravaggio a ideia de teatralidade transborda a noção constante nas cenas sacras. A teatralidade acompanha cada momento de sua construção artística. Esta característica é acentuada pelos gestos que produzem efeitos maiores, tanto mais harmônicos como mais digressivos, ampliando seus significados. Ou seja, Caravaggio ao produzir cada gesto de seus personagens, liga seus significados, permintindo assim, o equilíbrio. No entanto, também permite sua leitura particular, dando maior significado ao gesto.

O gesto torna-se um conjunto de signos e de sensações que se edificam na obra a partir das escolhas feitas pelo artista. Caravaggio constrói o gesto a partir de tons, aproximações e luz. Giorgio Agamben, no texto *Notas sobre o gesto*, aponta conceitualmente que o gesto é:

[11] Tais referências foram indicadas durante o processo de qualificação pelo professor Marcelo Campos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro a quem se coloca aqui o agradecimento.

> Comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo[12].

Caravaggio utiliza o corpo e o movimento formando uma linguagem corporal para contar uma história. Palavras não são necessárias para descrever sua obra. O gesto comunica o discurso. O artista recolhe imagens e movimentos, estabelecendo relações como o observador e com o espaço, manipulando corpos e cores. Esses elementos são identificados. Aos poucos, a trama se revela, estruturando a inscrição gestual da obra.

Georges Didi-Huberman, convoca-nos a sondar e aceitar a imagem. Olhar e pensá-la como algo que importa saber, em que pese este mundo que transborda figuras imaginárias. Entregar-se às imagens, para além da clássica separação entre mundo verdadeiro e mundo aparente, para inventar algo inusitado[13].

No texto *Pintura Encarnada* Didi-Huberman analisa a pintura e a pele usando a obra de Leonardo da Vinci. Ao conversar com as obras do artista, o autor introduz a análise da relação entre pintura e sentimento, traduzido por ele como *pathos* (ideia do que pode ser ligado a uma sensação de pele). Neste sentido, em Caravaggio vemos a tradução de uma experiência humana que evoca paixões em seu espectador.

Esta relação entre pintura e sentimento pode ser traduzida nos gestos, acarretando significações diferentes. Trazendo a análise de Didi-Huberman para Caravaggio pode-se pensar que o artista forma sua obra a partir de gestos, que unem pintura e sentimento num modelo específico, formando o corpo do quadro. O gesto passa a ser a noção de pele, a ideia da pintura, do sentimento e a escolha de determinados movimentos produzidos pelo pintor que o diferenciam das estruturas constituídas na história da arte.

Clifford Geertz, em seu texto *A interpretação das culturas*, vai falar sobre o gesto de piscar o olho e com isto sobre o processo de diferenciação de significações em sociedades distintas. A partir da leitura de Geertz, percebeu-se Caravaggio como mediador: o artista que está também com um cunho social da representação. O artista torna-se um mediador entre a sociedade em que vivia e a história bíblica.

---

[12] AGAMBEM, Giorgio. *Notas sobre o gesto. Arteefilosofia*. Ouro Preto, n.4, p. 13, jan. 2008. *Gag*: efeito cómico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa.
[13] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo.* Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

Caravaggio pode ser visto como artista que mediou à história bíblica e as representações sociais possibilitando a visualização de questionamentos relativos aos gestos. A pontuação de Caravaggio como mediador entre uma sociedade e a história bíblica é algo que possibilita a este análise, uma espécie de liberdade para o exame das obras. Esta liberdade permite analisar se o modelo proposto por Caravaggio também seria próprio para repensar o gesto, pautado pela corporeidade das representações.

Segundo L. da Câmara Cascudo, os gestos são primários e a palavra secundária:

> O gesto é anterior à palavra. Dedos e braços falaram milênios antes da voz. As áreas do Entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal. A Mímica não é complementar, mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos, a Palavra é precária e pobre para o entendimento temático. Antes das interjeições primárias, a mão traduzia a mensagem útil[14].

De acordo com André Chastel em sua proposta para análise dos gestos na pintura, quando o artista produzia um trabalho bem desenvolvido, o gesto ganhava uma espécie de evidência que demonstrava o esforço do artista para a realização da obra. Chastel descreve que os artistas do Renascimento declaravam que produzir o gesto com esmero fazia parte de tornar certo seu ofício[15].

O gesto pode ser definido como movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços e da cabeça. É um sinal, uma ação produzida pelo homem, deixando um registro, uma marca, uma atitude do que foi representado. Observando-se as representações de São Mateus produzidas por Caravaggio é possível traçar um caminho de entendimento da gestualidade e seus significados.

A estréia pública de Caravaggio no meio artístico foram as pinturas sobre da vida de São Mateus para a Capela Contarelli, na igreja de São Luís dos Franceses, Roma, em 1599. Esse trabalho foi verdadeiramente importante para a carreira do artista por ser um desafio aos seus conhecimentos e por permiti-lo por em evidência seu modelo de expressão[16]. Na figura 1, vê-se o conjunto de obras de Michelangelo Merise da Caravaggio na Capela Contarelli, na igreja São Luís dos Franceses, em Roma.

---

14 CASCUDO, Luis da Câmara. *História de nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 18

15 CHASTEL, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 18

16 Sobre a Capella Contarelli, cfr. *La Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi: arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, curadoria de Gozzano, N.; Tosini, P., Roma, 2005.

Figura 1 – Interior da Capela Contarelli.

Legenda: Parte interna da Capela Contarelli, na Igreja de São Luis dos Franceses em Roma. Obras sobre a vida de São Mateus realizadas por Michelangelo Merisi da Caravaggio.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

Caravaggio, acima de tudo, precisava preencher os requisitos particulares destinados à arte sacra. Entre eles as questões de *decorum*, transcrição em latim que em português está relacionado ao decoro e aos meios para impedir algo de se tornar vulgar. O termo tem origem greco-latina, aparecendo em textos literários e filosóficos. Platão trata-o em *O Político*, onde assegura que todas as artes devem a sua beleza ao respeito por esta norma de conduta.

Não apenas Platão escreve sobre o *decorum*, mas também Aristóteles que relaciona a esssencia do *decorum* à ética, à retórica e ao direito. São nessa altura consideradas faltas de *decorum* a expressão exagerada da sensualidade e as imagens de violência e de morte[17].

Um estilo decoroso é, então, aquele que sempre consegue ajustar-se à importância do assunto tratado. Santo Agostinho adaptou o conceito à oratória cristã, em *De doctrina Cristiana*. A partir do Renascimento, esta preocupação estética é quase uma regra de ouro. O *decorum* seria, então, uma forma de respeito pela sensibilidade do observador. Obviamente, os gestos deveriam ser pensados na obra de acordo com o modelo feito para o decoro.

[17] STEPPAT, Michael. Social Change and Gender Decorum: Renaissance Courtesy. In: CARRÉ, Jacques (Ed.). *The Crisis of Courtesy*: Studies in the Conduct Book in Britain (1600-1900) (1994)

No período de Caravaggio, existiam também regras específicas para configurações das pinturas referentes à figuração de santos, patronos e das autoridades da Igreja que ele deveria respeitar. Caravaggio entrou em confronto com essas demandas intensamente.

Em Roma, muitos de seus retábulos foram rejeitados ou substituídos por novas versões. Giovanni Baglione, Giorgio Mancini, e Giovanni Pietro Bellori fizeram disso o tema central de suas biografias e quase um motivo condutor de suas interpretações da vida e obra de Caravaggio.

Esses três críticos são responsáveis pelas primeiras biografias de Caravaggio. Muito do que sabemos sobre a vida de Caravaggio surge destes três nomes. Os três apontam de modo distinto o horror e o fascínio que o pintor produzia na época.

Giovanni Baglione foi um pintor e historiador de arte italiano contemporâneo de Caravaggio. Suas obras foram realizadas fundamentalmente em Roma e adotava o estilo que foi chamado de Maneirismo, já tardio. Publicou dois livros: *As nove igrejas de Roma* (1639) e *As vidas dos pintores, escultores, arquitetos e gravadores (*entre 1572-1642) [18].

Sobre a obra de Caravaggio *Nossa Senhora do Loreto*, Baglione não hesitou em indicar a forma indecorosa como Caravaggio pintou os dois peregrinos. Em sua crítica afirma que a imagem criada por Caravaggio levou as pessoas a rirem ruidosamente[19].

Pensando no que foi dito por Clifford Geertz, e o papel de Caravaggio como mediador entre a sociedade e as histórias bíblicas, é possível observar no gesto a desconstrução de um modelo e a ressignificação da imagem: a aproximação do homem comum da época com a arte torna o gesto maior do que uma simples representação. Caravaggio não apenas apresenta a imagem de Maria ao observador, ele coloca-o de joelhos diante da santa. A historiadora da arte Rossella Vodret indica que:

> Caravaggio seguiu padrões completamente diferentes: escolheu os seus modelos nas ruas, não modificou ou "melhorou" seu aspecto, e pintou em proporções "naturais", para que suas figuras fossem iguais a nós, os espectadores. Ele representou sempre o clímax da ação, reduzida ao essencial, sem detalhes supérfluos; a cena era representada em primeiro plano,

[18] Trabalhou em várias obras em Roma durante os pontificados dos Papas Clemente VIII e Paulo V. Seus principais afrescos estão na Basílica de Santa Maria Maior em Roma, na Cappella Borghese. Pintou uma Última Ceia na San Nicola in Carcere. O Papa Paulo V declarou Baglione como Cavaleiro daOrdem de Cristo pela execução da obra *São Pedro ressuscitando Tabata dos mortos* (1607), na Basílica de São Pedro. Morreu em Roma.

[19] VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHAES, Fábio. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012. p. 28. Foi em 1603 que Giovanni Baglione entrou com um processo contra Caravaggio, acusando-o de ser o autor de versos difamatórios contra ele. O trabalho mais ambicioso do artista romano – a grande tela com a Ressurezione para a Chiesa del Gesù, realizada provavelmente nessa atmosfera de inveja e rivalidade intensa – foi apresentado na Páscoa de 1603 e imediatamente coberto de insultos por Caravaggio e sua turma, que lançaram uma verdadeira campanha difamatória.

> colocando as figuras no limite máximo do quadro, o mais próximo a nós, exaltando os protagonistas, destacando-os em um fundo escuro e, principalmente, iluminando-os com um raio de luz, intenso e direto, que exaltava a percepção visual dos elementos[20].

Nada na figura 12, observa-se Maria em *Nossa Senhora do Loreto*. Nada nesta imagem, torna a mulher santa, com exceção da auréola sobre sua cabeça.

Figura 2 – *Nossa Senhora do Loreto*, 1603 - 1605

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *Nossa Senhora do Loureto*, 1603-1605. Óleo sobre tela. Igreja de São Luis dos Franceses, Roma.
Fonte: The Yorck Project, 2002. Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

[20] VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHAES, Fábio. *Caravaggio e seus seguidores*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012. p. 46.

Para os críticos do período, o ideal de beleza, fundamental para arte teria acabado com Michelangelo Buonarotti e Rafael Sanzio. Caravaggio não teria encontrado e praticado este ideal. Para eles, o artista Aniballe Carraci é aquele que alcançou novamente este ideal.

Na obra de Caravaggio, o observador torna-se o peregrino, está descalço diante da Virgem. E não são apenas os peregrinos que se tornam parte do mundo do observador. A representação de Maria também faz parte desse mundo. Suas mãos protegem firme e delicadamente seu filho enquanto o apresenta para os visitantes. Sua pose e gestos não são de magnificência, mas de simplicidade e aproximação.

Esta pintura faz referência ao milagre em que a santa casa em que viveu Cristo teria sido transmutado para Loreto, na Itália, por intervenção divina. Uma Basílica foi construída no local e durante o século XVI e XVII foi de importante peregrinação. Este tema, não foi abordado apenas por Caravaggio, mas também por um dos seus mais importantes rivais.

Ambos os artistas, que chegaram a Roma em 1590, possuem em suas obras referências a tradição, mas também destacavam-se pelo controle de jogos de luz através do chiaroscruo.

Observando as pinturas criadas pelos opositores, percebe-se em Caravaggio um caráter mais inovador. Carracci apesar de apresentar modificações em sua obra, acaba por acompanhar os regulamentos estritos pelo Papa Clemente VIII. Caravaggio, seguia essas normas em alguns pontos de seus trabalhos, porém, por ser mais ousado, sofreu muitas vezes rejeição ao seus trabalhos.

Carracci mantém viva na estrutura de sua pintura os ensinamentos conhecidos através do Renascimento. O artista busca manter sua pintura dentro dos padrões aceitos pela Igreja. Tais padrões podiam ser conhecidos através do manual escrito pelo Cardeal Paleotti, Discurso sobre as imagens sagradas e profanas[21].

Observando-se a obra é possível perceber a ligação com o Renascimento através da conformação da composição: em estrutura piramidal. A Virgem apresenta-se sobre a Santa Casa, erguida por anjos. Está sendo coroada por outros anjos e carrega o menino Jesus em seus braços.

Na figura 3, vemos a versão de Annibale Carracci para a representação de *Nossa Senhora do Loreto,* obra que possui o mesmo título que a de Caravaggio.

---

[21] PALEOTTI, Gabriele. *Discurso sobre as imagens sagradas e profanas*, 1582. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

Figura 3 – *Nossa Senhora do Loreto*, 1604 -1605

Legenda: CARRACCI, Anibale. *Nossa Senhora do Loreto* (1604-1605). Óleo sobre tela. Igreja de Santo Onófrio, Roma.
Fonte: Caravaggistas. A Literary Adventure in Art History. Disponível em: <www.caravaggista.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Em sua pintura Caravaggio vai contra umas das regras do Cardeal Paleotti pela qual os santos não poderiam ser representados de modo comum, como pessoas comuns em afazeres do cotidiano. Caravaggio, coloca sua santa à porta de casa, atendendo aos peregrinos. Além disso, por usar modelos vivos, Caravaggio também ignora outra regra, pela qual não se poderia representar rostos reconhecíveis em santos.

Comparando a gestualidade e apresentação de *Nossa Senhora do Loreto* feita por Caravaggio com outras obras, também dele, que contam fatos da vida de São Mateus, podemos perceber que nas cenas vemos a representação do homem comum com um lampejo do divino.

Giorgio Mancini foi o médico do Papa Urbano VIII. Era também colecionador de arte e escreveu algumas críticas sobre os artistas de seu tempo. Entre eles, Annibale Carraci e

Caravaggio. Sobre esses dois artistas Mancini escreveu seus principais apontamentos, produzindo biografias sobre os mesmos. Ao contrário de Baglione, Mancini destacou e valorizou a pintura de Caravaggio.

Giovanni Pietro Bellori tornou-se biógrafo e teórico da arte. Seu trabalho fixou-se na vida e obra de artistas dos séculos XVI e XVII. No ano de 1664, Bellori realizou um importante discurso acadêmico, O Ideal em Arte, publicado em 1672. Este discurso foi utilizado como prefácio de seu livro As vidas dos pintores, escultores e arquitetos modernos, no qual produziu a biografia de artistas de sua época.

Para Bellori existem regras para a concepção da arte. O autor indica em seus textos que o ideal da arte esta contido no modelo renascentista. Este modelo, segundo ainda o mesmo autor, sofrerá um desaparecimento após Rafael e Michelangelo e, só com Annibale Carracci este ideal voltou a existir.

No exame de Belllori referente à arte concebida durante o século XVII e da qual Caravaggio é um dos principais protagonistas percebe-se o conteúdo negativo de sua critica. Bellori nomeia o novo modelo de arte produzida neste século de degenerado, estabelecendo um vivo debate contra os Caravaggistas, e advogando a primazia do ideal sobre o natural[22].

O aspecto nem um pouco alegre de Caravaggio, unido a um caráter briguento e intolerante às regras, parece ser um ponto sobre o qual estão de acordo todas as fontes do século XVII[23].

Apesar de sua forte crítica, Bellori tornou-se fundamental por construir uma avaliação harmônica, com exames específicos e cuidadosos de muitos dos principais quadros de Caravaggio.

Durante a Reforma Protestante, a Igreja necessitou reavaliar alguns de seus atos e formas de manutenção da fé católica. Para o artista, além de atender os desejos de seus benfeitores, era necessário realizar os seus: a necessidade de público. Em última instância, ambas as necessidades – artística e religiosa – participam de uma mesma ordem de compromisso com a coletividade.

Do compromisso com a coletividade surge a vontade de persuadir o observador com imagens mais eloquentes. Para atender o primeiro objetivo era preciso responder aos protestantes, e, para isso, procurou-se nortear diferentes questões ligadas ao cristianismo

---

[22] GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: Estudos sobre a Renascença.* Norma e Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

[23] BAGLIONE, G. *Vite de'pittori, scultori e architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572.* In fino a'tempi di Papa Vrbano Ottavo nel 1642, Roma, 1642; Bellori, G. P. Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni, Roma, 1672; Susinno, F.Le vite de'pittori messinesi, [1724], curadoria de Martinelli, V., Florença, 1960.)

católico, entre eles, as possibilidades para a arte sacra. No texto do Concílio de Trento, pode-se averiguar esta nova visão da Igreja sobre as obras de arte:

> Toda a lascívia deve ser evitada; de modo que figuras não devem ser pintadas ou adornadas com uma beleza que leve à luxúria. Nem a celebração dos santos ou a visitação das relíquias deve ser corrompida em bagunça e bebedeira (...) E para que estas coisas sejam observadas com maior fé, o Santo Concílio ordena que a ninguém seja autorizado colocar ou incentive a colocação de imagens incomuns em lugar algum, por mais isenta que pareça, com exceção das imagens aprovadas pelos bispos.[24]

Entretanto, na análise das imagens, pode-se perceber um jogo de esconder e revelar traços do pecado e da luxúria como partes integrantes de diversos gestos. Nas representações de São Mateus da Igreja de São Luís dos Franceses a aproximação com os jogos humanos dar-se-á pela figuração deste personagem. Caravaggio humaniza o santo através da construção de pele, gestos e fisionomia.

Em *A vocação de São Mateus* é possível observar a representação da passagem bíblica que conta o momento no qual Cristo aponta para São Mateus e pede para segui-lo. Caravaggio divide a pintura em dois planos paralelos horizontalmente: na parte superior da tela, vê-se uma janela e no inferior as personagens envolvidos neste chamado. A luz não sai da janela mas de um ponto lateral, fora do espaço da tela.

Há ainda uma divisão vertical produzida pelas personagens: São Mateus e um grupo que conta atenciosamente moedas sentados à mesa, e, de outro lado, Cristo e São Pedro. Os dois últimos personagens estão em um ponto pouco iluminado da tela, sendo apenas a mão de Cristo que chama São Mateus, bem iluminada.

Na obra *Inspiração de São Mateus*, o santo apresenta-se em uma ação dividida com um anjo, o quadro dividi-se em dois planos horizontalmente. No plano superior, encontra-se o anjo e no plano inferior São Mateus.

---

[24] The Council of Trent: The Twenty-Fifth Session; The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent, Ed. and trans. J. Waterworth. [London: Dolman, 1848]. p. 232-89. Tradução livre. Disponível em: <http://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>. Acesso em: 20 jul. 2012.

Na pintura *O martírio de São Mateus* a divisão de planos não é ultilzada de modo tão claro pelo artista. As personagens dividem um grande espaço e se afastam de um acontecimento central. Neste ponto, São Mateus se encontra sofrendo o Martírio.

Nas figuras 4, 5 e 6 está a representação da vida de São Mateus em sequência. Desde o momento em que o santo aceita o chamado até o momento de seu martírio, passando pelo fundamental de sua existência como apóstolo que é a relacionada ao Evangelho que escreveu.

Figura 4 – *A vocação de São Mateus*, 1599 - 1600

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A vocação de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 5 - *A inspiração de São Mateus*, 1602

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A inspiração de São Mateus* (1602). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: <Disponível em www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 6 – *O martírio de São Mateus*, 1599-1600

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *O martírio de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Com relação aos jogos e a representações humanas produzidas por Caravaggio, o autor Anvigador W. G. Posèq tenta indicar como é realizada a produção do artista. A partir da ideia do uso do naturalismo nas obras de Caravaggio, Posèq tenta relacionar este uso e a constituição da obra com a arte clássica. Para tanto, cita um dos patrocinadores do artista, Vicenzo Guestiniani. De acordo com Posèq, Guestiniani afirma que a obra de Caravaggio surge de uma dependência de fórmulas estereotipadas. Com esta indicação de Guestiniani, Posèq observa que o artista fez uso de poses clássicas não só em temas mitológicos como também para temas religiosos como em *Morte da Virgem* (figura 7).[25]

25POSÈQ, Anvigador W. G. *Pathosformel, Decorum and the Art Gestures*. In: Caravaggio's Death of The Virgin, 1992.

Figura 7 – *A morte da Virgem*, 1604 -1606

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. A morte da Virgem (1604-1606). Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Observando-se a pintura *Morte da Virgem* encontra-se as semelhanças vistas por Posèq e entendem-se os motivos que o levaram a indicar Caravaggio como artista ligado às tradições e não como o oposto. Obviamente, o fato de Caravaggio ter produzido a Virgem morta o afasta de algumas representações, como é o caso do artista Carlos Saraceni, que produz uma pintura de mesmo tema, porém representa Maria viva (figura 8). A pintura de

Saraceni é posterior a de Caravaggio, mas segue a ideia de que Maria não poderia ter um corpo morto, já que foi assunta aos céus.

Figura 8 – *Morte da Virgem*, 1610

Legenda: CARLOS, Saraceni. A morte da Virgem (1610). Óleo sobre tela. Santa Maria dela Scala, Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Saraceni parece fazer uso da ideia de que Maria teria sido assunta aos céus. Já Caravaggio parece relacionar seu quadro a pintura de Nossa Senhora da boa morte. Quando a Igreja assume a ideia da assunção de Maria, a representação escolhida por Caravaggio cai em desuso, sendo até mesmo criticada.

As obras de Caravaggio são ao mesmo tempo uma oposição e uma reposição dos modelos do passado. Traçando um paralelo entre os trabalhos do artista com Taddeo Zuccaro,

podemos esclarecer os diferentes posicionamentos escolhidos por Caravaggio na produção de suas obras. Comparando a obra *Morte da Virgem* de Caravaggio e a de Zuccaro de mesmo título (Figura 9), percebemos que as diferenças são claras entre os artistas.

Figura 9 – *Morte da Virgem*, 1610

Legenda: ZUCCARO, Tadeo. *A morte da Virgem* (1565 - 6). Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

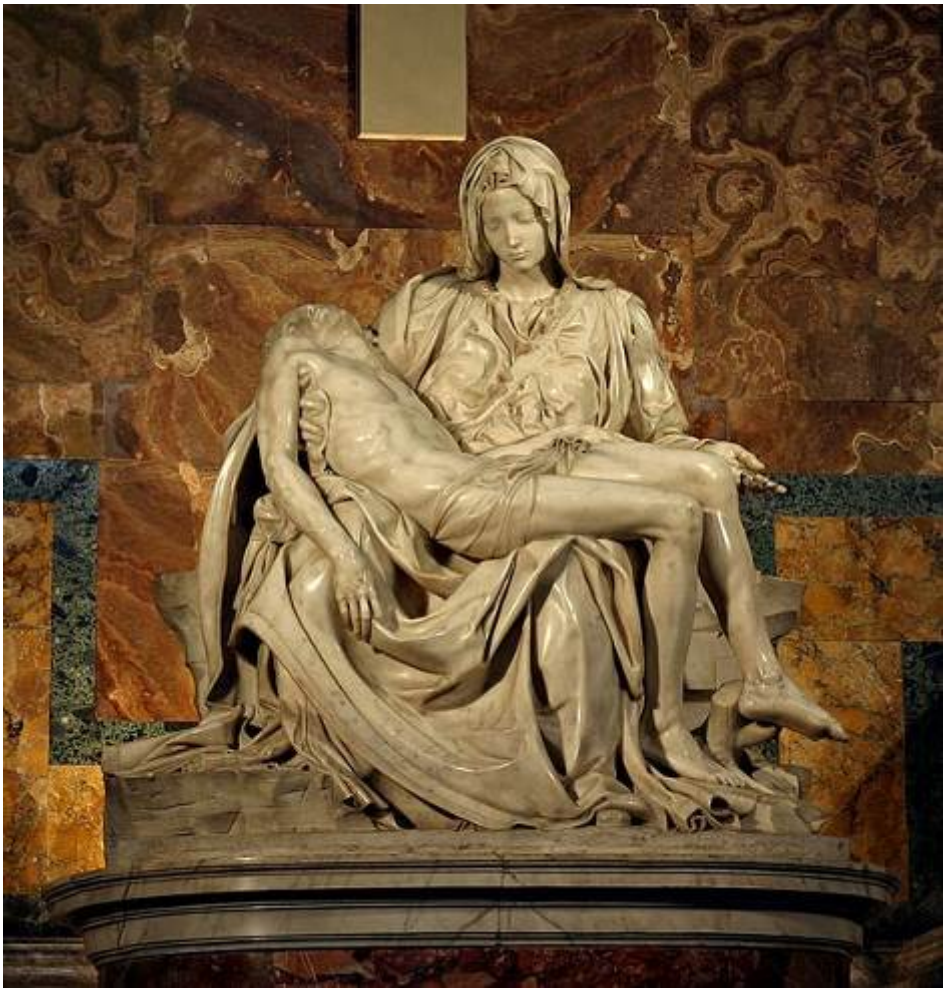
As duas obras demonstram divergências no olhar dos dois artistas para o mesmo tema. O artista do século XVI, produz uma pintura em que o tema proposto e fundo são trabalhados de modo a não restar dúvidas sobre o que tratam. A clareza e a ordem das figuras contrasta com a escuridão e aglomeramento daquela representada por Caravaggio.

No entanto, a escolha do posicionamento das figuras do artista do século XVII muito lembra a eleição do artista do século anterior. Na composição de Caravaggio, o corpo de

Maria e o móvel sobre qual esta colocado mantém o mesmo ângulo desenhado por Zuccaro. Nas duas obras o corpo de Maria está posicionado paralelo ao plano da pintura sobre um móvel em diagonal.

O gesto utilizado por Caravaggio em *A morte da Virgem* faz referência ao braço estendido de Cristo na *Pietá* de Michelângelo Buonarroti (Figura 10). A partir da leitura desta obra, percebeu-se que Caravaggio o produz o gesto, pautado pela corporeidade das representações.

Figura 10 - *Pieta*, 1408-1409



Legenda: BUONAROTI, Michelangelo. Pietá (1408 - 9). Escultura em mármore, Basílica de São Pedro, Vaticano.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Não é apenas por esta obra que podemos verificar ligações entre Caravaggio e Buonarotti, artista Renascentista e que portanto, ligado as tradições clássicas. A escultura *Vitória* (figura 11) do artista renascentista parece ter inspirado Caravaggio em duas de suas

obras: *Amor Vincit Ommia* (figura 12) e *Baco doente* (figura 13). Na primeira, Caravaggio inspira-se na posição das pernas da escultura e, na segunda, o artista aproveita a posição dos membros superiores em sua pintura.

Figura 11 – *Vitória*, 1532

Legenda: BUONAROTI, Michelangelo (1532). Escultura em mámore. Palazzo Vecchio, Florença.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 12 - *Amor Vincit Omnia*, 1601-2

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Amor Vincit Omnia (1601-2). Óleo sobre tela, Gemäldegalerie, Berlim.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 13 – *Baco doente*, 1593

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Baco doente (1593). Óleo sobre tela, Galeria Borghese, Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Na pintura relativa a morte de Maria, Caravaggio parece humanizar o gesto de morte na mãe de Cristo. Comparado-se o gesto assumido por Maria com o gesto de Lázaro, durante sua ressurreição em quadro pintado pelo mesmo artista, percebe-se na representação do morto ressuscitando o gesto tenso e de vida. No gesto de Maria, não há mais vida, enfatizando a ideia de corpo, morte e carne.

Na figura 14, vê-se a obra *A ressureição de Lázaro* descrita acima.

Figura 14 – *A Ressureição de Lásaro*, 1609

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. A ressureição de Lásaro, 1609. Óleo sobre tela. Museo Nazionale, Messina.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Para a pintura sobre a inspiração de São Mateus, André Chastel escreve que o quadro de Caravaggio, em sua primeira versão, foi recusado porque *"(...) quella figura non aviva decoro né aspectto di Sainto"*[26]. Chastel indica que para aquele período a obra foi considerada indigna.

Nas pinturas cujo tema reflete a vida de São Mateus, Caravaggio segue um caminho diferente do escolhido pelos artistas de seu passado. Nesta obra vemos que a representação dos corpos vai além de uma reprodução aparente do olhar humano.

Na figura 15, observa-se a primeira versão de Caravaggio para o tema *A Inspiração de São Mateus*.

26 CHASTEL, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 63

Figura 15 – *A inspiração de São Mateus* (primeira versão)

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. A inspiração de São Mateus (primeira versão). Óleo sobre tela. A obra foi destruída.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Usando-se como referência a tradição, pode-se ver que ao contrário destes artistas, Caravaggio não busca um ideal de beleza. Do mesmo modo que outros pintores, o artista observa a natureza para produzir suas obras. Porém, não subordina sua obra à supremacia da ideia. A pintura demonstra a experiência do homem no mundo, destacando-a através dos traços que determinam rugas nos semblantes que representam São Matheus.

A forma como Caravaggio pinta a pele de São Mateus e dos outros integrantes das pinturas, bem como representa os gestos dos mesmos, também faz parte da exaltação da prática humana. O artista não suaviza as imagens destas pessoas. Caravaggio esmera-se em produzir a pele cansada e desgastada, pés sujos e descalços, aproximando-se da realidade dos

fiéis e não de modelos suavizados pela perspicácia artística de seus antecessores. Bellori alega que a verdadeira arte deve superar a natureza e que ao representar as paixões humanas, pintores deveriam imitar a ideia sublime de beleza consagrada na escultura clássica. [27]

Entre os séculos XVI e XVII, a Igreja Católica reavaliou alguns de seus atos para manutenção de seus dogmas. As ideias iniciadas com o Concílio de Trento fizeram parte do universo artístico deste período. Assim, foram produzidos escritos de críticos normativos que indicavam, entre outras possibilidades, a negação do uso do feio, do ignóbil e do indecoroso na obra de arte. Em texto do Concílio de Trento pode-se ler:

> que grande cuidado e diligência seja usado nisto pelos bispos, para que nada seja desordenado, ou arranjado de forma confusa ou inapropriada, nada seja profano, nada seja indecoroso, observando a santidade cabível na casa do Senhor.[28]

Na obra *A inspiração de São Mateus*, o santo encontra-se realizando a produção de texto bíblico de sua responsabilidade (Evangelho segundo São Mateus). Com a mão direita escreve o texto inspirado por um anjo, enquanto se apoia com a outra sobre o livro. O gesto apresentado na Figura 16 indica extrema atenção.

---

[27] POSÈQ, Anvigador W. G. *Pathosformel, Decorum and the Art Gestures*. In: Caravaggio's Death of The Virgin, 1992.

[28] The Council of Trent: *The Twenty-Fifth Session; The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Ed. and trans. J. Waterworth (London: Dolman, 1848), 232-89. Tradução livre. Disponível em http://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html. Acesso em 20 de Julho de 2012.

Figura 16 – *A inspiração de São Mateus*, 1602

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. A inspiração de São Mateus (1602) – Detalhe da obra. Óleo sobre tela, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Comparando a pintura de São Mateus por Caravaggio com a de Santo Agostinho produzida por Philippe de Champaigne (Figura 17) podemos observa que a composição é muito próxima, porém, Champaigne prefere indicar a inspiração não por um anjo mas por uma luz. Neste caso, o artista parece ser mais literal ao colocar diretamente sobre a luz a palavra verdade, indicando que a mesma é alcançada misticamente e não através da razão.

Figura 17 - *Santo Agostinho*, 1645-1650

Legenda: CHAMPAIGNE, Phillipe. Santo Agostinho (1645-50). Óleo sobre tela, Museu da cidade de Los Angeles., Los Angeles.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Marcus Fabius Quintilianus codifica um corpus de vinte expressões gestuais produzidas com as mãos. Este é o autor de um dos livros de retórica mais importante e reconhecidos a partir do Renascimento. Seu livro *Instituições de Oratória* é um panorama completo de como ser um orador perfeito no mundo cristão.

O livro de Quintilianus foi escrito no ano 90 d. C. e divide-se em doze capítulos; para esta pesquisa, porém, adquire especial importância aquele que na teoria clássica nomeia-se *actio*, a ação, o movimento que é exterior, feito pelo corpo. O autor explica como falar e que gesto utilizar quando falar. De acordo com o autor cada gesto terá um significado distinto. A obra de Quintilianus foi bastante difundida e reproduzida durante o século XV.

O gesto feito pelo anjo a São Mateus na pintura *A inspiração de São Mateus* é muito conhecido no mundo medieval durante os séculos XIII e XIV. O posicionamento das mãos

do anjo desde o período medievo indica sinal de fala. O anjo está falando com São Mateus. É um gesto de argumentação ordenada de ideias.

Caravaggio não foi um único artista que utilizou este gesto para comunicar um acontecimento. Albrecht Dürer representa a passagem bíblica em que Jesus está no templo, sentado em meio aos doutores, conversando com eles[29]. O gesto assumido por Cristo é semelhante ao do anjo de Caravaggio. Na Figura 18, vê-se a obra de Albrecht Dürer.

Figura 18 - *Cristo com os doutores*, c. 1635

Legenda: DURER, Albrecht. Cristo entre os doutores (1506). Óleo sobre paines de álamo. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Em São Mateus de Hendrick Terbrugghen observa-se um gesto no qual o anjo indica a São Mateus como escrever porém não parecer indicar uma ordenação de ideias. Do mesmo modo que em Caravaggio, o santo parece estar atento e dependente da ação divina. Observa-se a pintura de Terburgghen na figura 19. Na figura 20 vê-se a inspiração divina retratada por

[29] Baseado em Lucas 2: 46-50, Bíblia Sagrada: "Depois de três dias, o acharam no templo, sentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os. [47] Todos os que o ouviam se admiravam da sua inteligência e das suas respostas. [48] Quando seus pais o viram, ficaram maravilhados. sua mãe lhe disse: "Filho, por que você nos fez isto? seu pai e eu, aflitos, estamos à tua procura". [49] "Por que você estava procurando por mim?", Questionou. "Você não sabia que eu tinha que estar na casa de meu Pai?".

Harmenszoon van Rijn  Rembrandt como algo misterioso, sendo as palavras do anjo um sopro de inspiração.

Figura 19 – *São Mateus*, século XVII

Legenda: TERBRUGGHEN, Hendrick. São Mateus (século XVII). Óleo sobre tela. Historich Museum Deventer.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 20 - *O Envagelista Mateus inspirado por um anjo* (1661)

Legenda: REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. O Envagelista Mateus inspirado por um anjo (1661). Óleo sobre tela. Louvre, Paris.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

A obra de Dürer (figura 18) retrata a passagem do Evangelho de (Lc 2: 41), em que Cristo, aos 12 anos de idade foi encontrado por seus pais no Templo de Jerusalém. Nesta

passagem Jesus conversa com teólogos e faz apontamentos sobre seus pensamentos. Os teólogos ficam surpresos com sua sabedoria.  Com esta obra, de 1506, Dürer ganhou certa popularidade em Veneza. Não há provas de Caravaggio tenha visto este trabalho, mas o gesto utilizado pelo artista também inspirou Caravaggio em sua obra.

Cristo está conduzindo uma explicação ou uma resposta entre os doutores , com um gesto vivo. Tanto em Dürer, como em Caravaggio, aquele que faz o discurso utiliza a mão direita para marcar na esquerda os pontos a serem levantados.

De acordo com André Chastel na pintura da figura humana o gesto expressivo é o portador privilegiado da carga psicológica, ou mais exatamente, é a grande responsável pela capacidade afetiva da composição[30].

Cima da Conegliano  produziu dois anos antes de Dürer a obra cujo o tema é o mesmo do artista e o gesto muito semelhante ao seu (figura 21).

Figura 21 – *Cristo com os doutores*, 1504

Legenda: CONEGLIANO, Cima. Cristo entre os doutores (1504). Óleo sobre placa, Museu Nacional, Varsóvia
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Na obra de Bernardino Luini (figura 22) vemos a mesma intensão gestual. No entanto, com a mão direita voltada para dois dedos da esquerda, Cristo utiliza o gesto como se quisersse organizar o seu discurso em dois pontos principais, toca o dedo indicador como ponto inicial de seu discurso.

30 CHASTEL, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 18

Figura 22 – *Cristo enre os doutores*, 1515-1530

Legenda: LUINI, Bernardino. Cristo entre os doutores (1515-1530). Óleo sobre placa. National Gallery, Londres.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Aby Warburg[31] conceberia as imagens como símbolos de uma memória coletiva, que circulam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserir-se em momentos históricos específicos.

Os gestos representam uma experiência sensível e são uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual, comunicando um discurso. As ações nas retratações dos corpos, os contrastes, os jogos com as sombras, eram necessários para dar uma forte característica de exaltação psicológica aos personagens, sendo fundamentais para as pinturas do período entre os séculos XVI e XVII.

Para Georges Didi-Huberman, em seu texto *A pintura encarnada*, uma imagem é válida quando provoca uma reação:

> [...] que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, se negue, se transforme, ou se ruborize como o rosto de uma amante quando se sente observado pelo amado; isto é tudo que se pode esperar da eficácia de uma imagem[32].

[31] MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Revista Concinnitas Virtual*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 2, n. 11, dez. 2007 . Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos11/mattos.htm>. Acesso em: 20 maio 2012.
[32] DIDI-HUBERMAN, Georges. La pintura encarnada. *Domínios da imagem*, Londrina, ano 2, n. 4, p. 152, maio 2009.

Warburg em seu projeto *Mnemosyne* indica a permanência de determinados valores expressivos, que funcionam como estrutura construtora de estilos. Estas estruturas permitiriam a passagem em forma de imagens de características de modelos do passado.

Na pintura de Guido Reni (figura 23) vemos o gesto utilizado por Caravaggio e Dürer. Para Warburg, as pinturas do passado funcionariam como um patrimônio sujeito a modificações dependendo da forma como foi recepcionado: "imagens portadoras de memória coletiva rompem o *continuum* da história traçando pontos entre o passado e o presente" [33].

Figura 23 – *São Mateus e o anjo*, 1635

Legenda: RENI, Guido. São Mateus eo Anjo (c.1635). Óleo sobre tela, Museus do Vaticano, Cidade do Vaticano.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Buscando-se na tradição, os gestos utilizados por Caravaggio, vemos que não apenas o gesto do anjo fora utilizado anteriormente, com também no movimento feito por Cristo em

[33] MATTOS, Claudia Valladão de. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*. Revista Concinnitas Virtual ANO 8. Vol. 2. N. 11. Dezembro 2007. Disponível em http://www.concinnitas.uerj.br/resumos11/mattos.htm. Acesso em 20 Maio 2012, p. 133.

direção a São Mateus, em *A vocação de São Mateus*, percebe-se que o artista apropria-se de uma possiblidade já indicada por outros artistas.

Na pintura *A vocação de São Mateus*, o gesto de Cristo, que aponta para o santo incrédulo esta a semelhança com a representação do gesto do homem em ligação com o gesto de Deus na obra *A Criação*, de Michelangelo Buonarotti, localizada na Capela Sistina (figura 24).

Figura 24 – *A criação de Adão*, 1508-1512

Legenda: BUONAROTTI, Michelangelo. A criação de Adão (1508-1512). Afresco. Basílica de São Pedro, Cidade do Vaticano.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Ao reconstituir o gesto Caravaggio inspira-se na mão de Adão para produzir a de Cristo. Apesar do Cristo feito por Caravaggio assumir a mesma posição que Deus feito por Michelangelo, o gesto que ele cita é o de Adão, porém em posição invertida (figura 25). Com esta transposição, Caravaggio humaniza aquilo que é divino.

Figura 25 – Análise comparativa entre os artista Michelangelo Buonarotti e Caravaggio

(a) (b)

Legenda: (a) CARAVAGGIO, Michelangelo. *A vocação de São Mateus* (1599-1600) - Detalhe. Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma. (b) BUONAROTTI, Michelangelo. A criação de Adão (1508-1512) - Detalhe. Afresco. Basílica de São Pedro, Cidade do Vaticano.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

No gesto de Cristo vemos a constituição de uma mão que parece lutar contra a força do movimento. Ela se move na direção de São Mateus, mas não apresenta determinação. O movimento é sutil, acontecendo quase que sem querer.

O gesto escolhido por Caravaggio torna-se particularmente interessante para esta obra pelo caráter adquirido na tradição. Observa-se não apenas neste quadro, mas em outros que quando Cristo levanta a sua mão em direção a algo ou a uma pessoa lhe confere vida. Exemplo disto é o quadro já citado *A criação de Adão* de Michelangelo Buonarotti em que Deus inspira vida em Adão. Na figura 26, a *Ressureição de Lázaro* de Sebastiano del Piombo, vemos o mesmo caráter na ação de Cristo, sendo que neste caso, o artista propõe a ressureição.

O gesto indica desta forma uma referência ao passado, mas com uma nova leitura. O gesto utilizado pelos artistas anteriores para dar vida e ressuscitar é utilizado por Caravaggio para apontar duas questões: trata de um gesto taumaturgo. Cristo elege São Mateus e ao mesmo tempo é um ato milagroso, pois São Mateus nascerá para uma nova vida.

Figura 26 – *Ressureição de Lázaro*, 1516-1519

Legenda: DEL PIOMBO, Sebastiano. Ressureição de Lázaro (1516-1519). Óleo sobre tela, National Gallery, Londres.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Ao produzir *A ressurreição de Lázaro*, Sebastiano del Piombo tem em mente a preocupação com a expressão. O gesto adotado por Cristo nessa pintura confere vida. Durante o período do Renascimento, especialmente durante os anos de 1530, esse mesmo gesto foi adotado por outros artistas com o mesmo significado.

No período em que viveu Caravaggio era comum o uso do gesto como símbolo e a Igreja soube fazer uso disso não só nas pinturas sacras, mas também nas pregações realizadas nas missas. Um dos primeiros textos que vai tratar da gestualidade e de seu simbolismo foi realizado por Quintilianus. Este talvez não tenha sido o texto que inspirou Caravaggio, mas com ele, é possível compreender os caminhos traçados pelo artista na escolha dos gestos.

Falar de Caravaggio não é tarefa fácil. Ao olhar para uma de suas obras-primas, nada é delicadamente alcançado e não há calma em sua apreciação. Falar de Caravaggio é na verdade expôr-se a impiedosa verdade de suas tintas. Olhar para Caravaggio é pensar na pele, no ato, no corpo e nos seus sentidos: a escolha do gesto. Ímpeto, Contradição, Comunhão, ou Amor – percebe-se que quase todos (ou quem sabe todos) cabem na análise.

# 2 A PROBLEMATIZAÇÃO DA IMAGEM: O GESTO COMO INTERLOCUTOR NAS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E CULTO

Dos sentidos possíveis dados às palavras, torna-se interessante, nesta pesquisa, buscar aquele relacionado à palavra "interpretação" e sua etimologia. A palavra interpretação vem do latim *interpretatio* e está ligada à palavra *interpretare* e a *interpres*, que indica pessoa que se coloca entre duas outras de línguas diferentes para que, conhecendo ambas, traduzir suas palavras aos interlocutores.

Trazendo a palavra interpretação para o contexto das artes, o artista faria então o papel do *interpres*, permitindo-se estar entre o tema da obra e seu observador. Portanto, o artista, ao colocar-se como intérprete, torna-se um tradutor de significados. Presença entre a obra e o observador, atravessando temporalidades distintas, sendo ele mesmo, o autor, um agente de suma importância no processo de confluência na história da arte. Dito isto, ratifica-se que, nesta pesquisa, a ideia de interpretação aqui é defendida para reavivar a potência do artista.

Tendo como objetivo transcrever as pinturas sacras, pretende-se nesta análise observar os gestos nas obras de Caravaggio e as relações existentes entre as imagens produzidas pelo artista e o culto cristão. Neste estudo, a menção a Hans Belting se fez necessária por este autor tratar a imagem e sua relação com o culto.

Pretende-se com este capítulo evidenciar o conceito do gesto dentro da ideia de cultura visual, entendendo por cultura visual o campo de estudos que trata os processos culturais referentes ao determinado grupo. Enfatiza-se a representação do gesto como elemento determinante para o sucesso de uma imagem. Autores como Jean-Claude Schmitt, entre outros, marcam a relevância da observação do gesto na pintura para internalizá-lo e para copiá-lo[34].

A cultura visual é uma área que busca compreender as características visuais como forma de transmissão dos valores e dos sistemas que constituem os aspectos culturais que formam a identidade de cada grupo.

[34] Segundo Schmitt, na assim chamada Idade Media os gestos exteriores eram considerados o espelho de uma alma "domesticada", nesse sentido, estes eram importantes como demonstração da devoção individual e colectiva. SCHMITT, Jean-Claude - *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990.p.18

## 2.1 **Capela Contarelli da Igreja São Luís dos Franceses: A imagem e seu contexto histórico**

No ano de 1417, com a eleição do papa Martin V no Concílio de Constança o grande Cisma do Oriente[35] teve fim e o papa pode regressar a Roma. Com o retorno do papa, pessoas dos mais diferentes grupos foram atraídas de toda a Europa para Roma, entre eles, banqueiros, comerciantes etc. Grupos vindos de um mesmo país e com unidade linguística formaram as "nações".

Formou-se assim a nação dos "franceses" constituída pelos súditos do rei da França, entre eles, os procedentes de Lorena, Borgonha e Saboia. Esta irmandade, desde o século XV, possuía uma igreja dedicada a São Luís, rei da França. O espaço era pequeno e a irmandade então assinou um contrato com o papa Sixto IV, pelo qual a mesma poderia mudar sua igreja para atual localização.

A igreja da nova localização era pequena para a irmandade, que resolveu usar o espaço que tinha a sua disposição para a construção de um novo e amplo templo. Por diferentes circunstâncias, entre elas, a falta de dinheiro, a obra teve um atraso de quarenta anos. A primeira pedra foi posta solenemente apenas em 1518 pelo Cardeal Júlio de Médici. A igreja passou por diferentes projetos, construtores e pintores até sua finalização. Já terminada podê ser consagrada em 8 de outubro de 1589 pelo arcebispo de Toulouse.

Com o Concílio de Trento foram suprimidas as paróquias pessoais e os privilégios de aderir-se juridicamente à São Luís em Roma. Este seria o caso da igreja – voltada para os franceses principalmente. o entanto, a paróquia territorial existiu até 1840. A partir deste ano, os capelães permanentes foram substituídos e a igreja passou a ter apenas temporários que estivessem em Roma a estudo. Essa regra se mantém até a atualidade.

A construção permaneceu com poucas modificações desde fim do século XVI até meados do século XVIII, com exceção das capelas laterais. O interior da igreja é composto por três naves. A central desemboca em um coro e em cada uma das naves laterais encontram-se cinco capelas (figura 27). Na figura 28, vê-se e a nave principal com a capela-mor e os corredores que levam as capelas laterais.

---

[35] Cisma que separou definitivamente a Igreja Católica Apostólica em Igreja Católica Romana e a Igreja Ortodoxa. O cisma ocorreu no século XI, mais especificamente no ano de 1054. In: Documento acena para reunificação de católicos e ortodoxos. BBC Brasil. Página visitada em 20 de Dezembro de 2013.

Figura 27 – Planta da Igreja de São Luís dos Franceses

Legenda: Planta da Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Schnnel-Steiner. Guia artística Nº 2756: A igreja de São Luis dos Franceses, Roma. Schnnel-Steiner, 2013

Figura 28 – Nave central da Igreja de São Luís dos Franceses

Legenda: Nave central da Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

Nas naves laterais e em suas capelas podemos encontrar um grande número de sepulturas, monumentos funerários e cenotáfios. Nesta igreja, foram enterrados e receberam homenagens muitos dos participantes da irmandade e devotos que se envolveram de algum modo com sua construção.

Na quinta capela a esquerda encontram-se as obras relacionadas a episódios da vida de São Mateus evangelista, patrono do Cardeal francês Matteo Contarelli. Esta capela é o lugar mais notável da igreja e um dos lugares mais frequentados de Roma pelo turismo de arte internacional[36].

Matteo Contarelli quis consagrar a última capela na nave lateral esquerda ao santo que possuía o mesmo nome que ele. A capela recebeu em sua cúpula afrescos de Giuseppe Cesari (figura 29) e, nas paredes, as pinturas de Michelangelo da Caravaggio. Apesar de ser notadamente conhecida por Capela Contarelli, o nome dado é de Capela São Mateus (Cappella San Matteo).

Figura 29 – Arco superior da Capela Contarelli

Legenda: Giuseppe Cesari. Arco da Capela Contarelli, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

[36] Schnell & Steiner GmbH, Regensburg. *La Iglesia de San Luis de los Franceses: Roma.* Guia artística n. 2756. Alemanha: Verlag Schnell & Steiner GmbH Regensburg, 2013. 1ª edição espanhola, p. 16.

Caravaggio conseguiu o trabalho graças à intervenção do Cardeal Del Monte. O artista terminou a obra e, em 4 de Julho de 1600 os quadros foram postos na capela e a mesma aberta ao público. No entanto, os quadros não obtiveram resultados gratificantes e foram alvo de críticas negativas. Sobre as pinturas Frederico Zuccari disse: “Por que essa confusão? Eu não vejo nada além de estilo Giorgione” [37]. De acordo com Zuccari, Caravaggio não teria conseguido alcançar nenhuma originalidade em seus trabalhos.

## 2.2 **O conceito de gesto no campo cultural**

Neste exame, procurou-se estudar o conceito do gesto no campo cultural buscando entender os processos culturais e históricos relacionados ao artista Michelangelo Merisi da Caravaggio. Também se permitiu observar a representação do gesto e como o mesmo corrobora para o uso funcional da imagem.

A cultura visual é uma área que investiga a linguagem visual como modo de transferência cultural. Jean-Claude Schmitt, entre outros, marcam a relevância da observação do gesto na pintura para internalizá-lo e para copiá-lo. Para Schnnell e Steiner, Caravaggio não apenas consegue ser original como também segue as orientações do Concílio de Trento e as ideias dos círculos reformistas em torno de Felipe Neri e dos Borromeo. Estes consideravam fundamental a produção de uma arte de fácil compreensão para o povo. Que fosse atual, mas rica espiritualmente[38].

Segundo Hans Belting, em seu livro *Imagem e culto*, o conceito de imagem dentro de um contexto religioso pode ser estabelecido como algo a ser venerado. A imagem torna-se um objeto de culto tendo como objetivo colocar diante do observador o curso da história sagrada.[39]

O significado da palavra “imagem” pode apresentar-se de diferentes formas. Na arte sacra, isto pode ocorrer tanto no cristianismo como em outras religiões. As imagens carregam em si a memória de um acontecimento e podem explicar, sozinhas, a história a ser entendida pelo observador.

O que institui o termo imagem para Panofsky é a combinação entre composições artísticas, materiais e seus propósitos conceituais, onde o motivo é codificado como portador

[37] Ibidem, p. 17.
[38] Ibidem, p. 17.
[39] Hans Belting. *Imagem e culto*. p. 9

de significado específico[40]. Assim, se apresentam as imagens de *Caravaggio e seus seguidores*: como expressão do absoluto que domina o sujeito e o liberta para que este sinta plenamente a transcendência como um fato.

Algumas imagens foram criadas tendo o culto como prática fixa. Obviamente, esta característica não se manteve com a passagem dos séculos, mas através desta informação é possível abrir uma investigação sobre a importância dos gestos nas imagens.

Inicialmente vinculada à cultura pagã, as imagens, de uma maneira geral, foram mal vistas devido ao terror à idolatria. No entanto, ao longo da história, foram assumidas, e consideradas elemento integrante da história da salvação, particularmente para os iletrados. De acordo com Jean-Yves Leloup:

> Os textos sagrados são, efetivamente livros de imagens: sua linguagem é aquela dos sonhos mais que a dos conceitos, eles se dirigem mais ao supraconsciente (pessoal e coletivo) do que à consciência diurna ou cientifica... Nesses grandes textos, presentes na origem de nossas culturas, há uma Inteligência que sonha e medita mais do que pensa. Antes de ser estruturado como uma linguagem, nosso inconsciente (pessoal e coletivo) é estruturado por imagens. [41]

Durante o século XVII, no período que foi chamado de Reforma protestante a questão relacionada à imagem e o culto ficou em evidência. Para Belting, a questão da imagem estava relacionada à identidade da religião, mas também à controvérsia de sua verdadeira espiritualidade. [42]

No período em que Caravaggio constituiu sua obra, o poder que vigorava na arte sacra, transformava-a em portadora de mensagens eloqüentes, transformando os que a apreciavam. O artista, em seu papel, tinha como função tornar a imagens sacras meios de persuasão e reabilitação da fé cristã.

Imagens foram destruídas por protestantes que as desonravam. A Igreja como resposta transformou o culto as imagens também em um ato de reparação: para cada imagem destruída uma nova ocupava simbolicamente seu lugar.[43]

Quando Simon Schama dá início à apresentação de seu livro *O poder da Arte* indica que tal poder na verdade é uma surpresa perturbadora. Para este autor, a arte reproduz o que

---

[40] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 51.
[41] LELOUP, Jean-Yves. *O Ícone: uma escola do olhar*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 13.
[42] Hans Belting. *Imagem e culto: A história da imagem antes da era da arte.* Munique: C.H Beck, 1990, p. 9
[43] Hans Belting. Op. Cit. p. 9

pertence a nossa realidade, ao mundo visível, porém transforma esta realidade em uma que é toda dela: a realidade que só existe na arte. Segundo Schama:

> Além de representar o belo, cabe-lhe (a arte) destruir o banal. Seu método operacional envolve o processamento da informação pela retina, mas em seguida ela aciona um comando e gera um tipo alternativo de visão: um modo dramatizado de ver. [...] É como se nosso aparelho sensorial tivesse passado por uma regulagem. Assim, não surpreende que, às vezes, fiquemos zonzos. [44]

Ainda neste mesmo texto, Schama afirma que todas as obras são como depoimentos pessoais. São imagens que procuram mudar o mundo. Trazendo esta visão para a Europa do século XVII, pode-se relacionar as questões relativas a imagem diretamente com os ideais daquele momento. A arte deste século surge, a partir do patrocínio da Igreja, que pretendia preponderar sobre outras religiões.

De acordo com Belting as imagens possuem poder e atraem o público que os homens da Igreja e suas palavras não conseguem alcançar. Segundo o autor, as imagens "cumprem desejos que os homens vivos não podiam satisfazer" [45].

Entre os séculos XVI e XVII, o poder que vigora na arte sacra transformava-a em portadora de mensagens eloquentes, modificando àqueles que a apercebiam. O artista, em seu papel, tinha como função tornar a imagens sacras meios de persuasão e reabilitação da fé cristã. Segundo Schama, os quadros de Caravaggio:

> nos atingem como nenhum outro, porque foram concebidos para eliminar a distância protetora estabelecida pela grande arte. Uma luz intensa ilumina as figuras, mas em torno delas há uma escuridão completa, invadindo a zona de conforto da contemplação: moldura, parede, altar, galeria. A grande façanha da pintura renascentista foi a perspectiva, a profundidade empurrada até o último plano do quadro. Caravaggio, porém, está mais interessado no lugar onde nós estamos, no espaço do primeiro plano, que faz questão de invadir [...] Caravaggio não acena para nós – agarra-nos, obriga-nos a escutá-lo[46].

[44] SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15
[45] Hans Belting. Op. Cit. p. 9
[46] SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 23

Diante de um quadro do artista Caravaggio, percebe-se a intenção do artista em revelar a transcendência do espaço sacro. Na pintura, a encarnação das personagens bíblicas passa a ser possível. Através de sua interpretação, o artista torna a fé em algo concreto, palpável e fora do mundo da abstração.

Em 23 de julho de 1599, Caravaggio recebeu como encargo a pintura da Capela Contarelli na Igreja de São Luís dos Franceses. Deste momento em diante o seu trabalho seria definido por comissões públicas na esfera religiosa. Essas comissões na época de Caravaggio representavam o ponto alto da carreira de todo artista e davam ao pintor estatutos e prestígio dentro da estrutura hierárquica do competitivo mercado de arte em Roma.

Na observação do conjunto de pinturas acerca das passagens bíblicas de São Mateus, na Igreja de São Luis dos Franceses combina-se ao arranjo das peças a estrutura formal tanto no que se refere ao traço e às diagonais obtidas quanto acerca da questão da luminosidade criada por Caravaggio.

Na Roma de Caravaggio, era fundamental que o artista pintasse sobre a devoção e a nobreza. Caravaggio, diz Longhi, vendo os objetos e pessoas a sua volta, tinha-os como partes inertes do universo, onde não seria possível encontrar contornos, relevos ou cores [47].

Deve-se entender que a arte deste século tem como um dos objetivos preencher a necessidade dogmática e prática de sistematização e demonstração de fatos da história cristã como exemplos edificantes aos fiéis.

Na Igreja Romana deste período, a arte tem algumas funções bem definidas: estimular a devoção, servir de caminho para a salvação através dos atos inspirados pelos santos e, por fim, transmitir mensagens catequizantes aos ainda pagãos através de imagens. Ao falar sobre a relação da Igreja e Caravaggio, Schama indica que:

> Sob muitos aspectos a Igreja Romana esperava por ele. Acossada pela Reforma da Europa setentrional, precisava urgentemente de um drama sagrado visual que suscitasse nos fiéis simples uma reação tão tangível como se desenrolasse em sua presença. Muita coisa estava em jogo. As imagens não eram mero acessório na guerra religiosa entre católicos e protestantes; estavam no próprio cerne da questão.[48]

[47] SCHAMA, Simon. Op.cit., p. 140.
[48] Ibdem, p. 25

O historiador da arte Giulio Carlo Argan afirma que toda a arte do século XVII "é animada por um espírito de propaganda" [49], pois a linguagem alegórica reduz conceitos a imagens, atribuindo-lhes uma força demonstrativa que atinge diretamente a sensibilidade do espectador: para a Igreja Romana, "o principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir para dirigir-se a Deus" [50].

Na arte sacra do século XVII, os artistas deveriam transformar suas obras em imagens detentoras de uma força transformadora capaz de instruir fiéis. A força deste novo modelo da arte deveria ser impactante o suficiente para preservar a lealdade dos cristãos a Igreja da Contrarreforma.

Entre as três obras de Caravaggio encontradas na Capela Contarelli o *Martírio de São Mateus* foi a primeira a ser pintada. Nesta pintura, Caravaggio representa o santo sendo martirizado por um soldado no interior de uma igreja. Conforme sua hagiografia o santo foi morto por ordem do rei Hitarco, diante do altar da igreja, durante a celebração da missa. Seu martírio ocorreu por não intervir em favor do pedido de casamento feito pelo monarca. O pedido havia sido recusado pela jovem Efigênia, que resolvera consagrar-se a Cristo. Hitarco não aceitou a posição de São Mateus e ordenou que os soldados o matassem.

Para Belting as imagens funcionam como imãs que seduzem o observador. O gesto impetuoso do verdugo nesta obra funciona como fio condutor do tema, sendo um fator de definição. O ímpeto encontra-se na tríade entre São Mateus, seu algoz e o anjo que lhe entrega a palma do martírio. Belting diz que para admitir uma imagem o observador precisa aceitar sua verdade. Cabe observar que o que configura os mistérios da fé católica é o seu caráter dogmático de uma verdade inacessível à razão. Caravaggio indica esta verdade através dos gestos, transmitindo uma mensagem ao observador. Em Caravaggio vemos um cristianismo que pode suportar o martírio em qualquer instante ou lugar.

Produzindo suas obras em um período em que ocorreu um reestabelecimento do tema relacionado aos santos místicos, Caravaggio constrói através dos gestos a história do martírio de São Mateus. No quadro *Martírio de São Mateus* observa-se o santo ao chão sob os castigos impostos por seu algoz. Nesta obra, não se vê a dor do santo diretamente, mas o horror daqueles que testemunham o acontecimento.

Conforme escrito por Maria Berbara em *Desequilíbrio de afetos: arte e dor*, a dor:

---

[49] ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 60

[50] Ibdem, p. 103

> é tema central de representação na história da arte ocidental, em que nenhum tema foi mais frequente do que a Paixão de Cristo e suas sucessivas "imitações" (martírios, autoflagelações etc [...] A ideia de dor física, em si mesma, como algo necessariamente negativo que deva ser sempre eliminado é relativamente recente na história ocidental.[51]

O gesto do santo mostra-se de defesa, mas também de aceitação. Sua mão se estende em direção ao anjo que lhe entrega a palma do martírio. O corpo apresenta fragilidade diante da virilidade de seu carrasco. Não é possível observar o modelo iconográfico da dor que Raphael Fonseca descreve "a sensação da dor é demonstrada plasticamente através da torção e da expressão facial do sofrimento". .[52]

A dor é apresentada através dos gestos daqueles outros representados no quadro. Ao observador cabe perceber a dor de São Mateus refletida nos gestos de suas testemunhas. A dor não vem do martirizado mas dos corpos e gestos de repúdio em direção contrária à cena de agonia.

Em sua análise, Hans Belting aponta que muitas das imagems realizadas entre os século V e XV era antes de tudo um instrumento de difícil compreensão em que o cambio de significados com o sujeito possuíam um papel de absoluta importância na sua função.

Este pensamento pode ser levado para o período em que Caravaggio viveu. O artista produziu imagens para o culto, com grande influência sobre o observador. É a representação do martírio, mas também do poder divino, apontando a escolha pelo martírio. Porém, esta imagem podem causar sentimentos diferentes do amor e da afeição, sendo de estranhamento para muitos.

Já na obra *A inspiração de São Mateus*, o objetivo de Caravaggio em aproximar o observador da obra talvez tenha tido mais êxito. A figura de São Mateus é intimista (tendendo a simplicidade, mas não mediocridade). Talvez por sua localização, que se apresenta de frente para aquele que a aprecia. A capela lateral envolve o observador com suas pinturas. Esta característica coloca o observador em uma posição de proximidade e intimidade com a imagem.

Autor de *L'iconographie médiévale* (A iconografia medieval), Jérôme Baschet vê a imagem não só como uma exposição do real (ideal), mas fundamentalmente como criadora de

---

[51] BERBARA, Maria. Apresentação. Dossiê desequilíbrio de afetos: arte e dor. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 7

[52] FONSECA, Rafael. Martírio do corpo feminino: Orlan e Hannah Wilke. Dossiê desequilíbrio de afetos: arte e dor. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 26

uma realidade sensível que reproduz um imaginário em seu observador [53]. A partir deste imaginário, o observador poderá ser capaz de produzir novas realidades, de acordo com seu contexto e conjectura social.

Segundo Baschet, a funcionalidade da imagem só é devidamente realizada quando se considera a relação entre imagem, lugar e ritual. O modo como ocupam o espaço possibilita a ampliação dos sentidos. O autor ainda aponta que o modo que uma imagem é posicionada em relação a outra também altera seu entendimento. Baschet afirma que imagens que ocupam um mesmo espaço produziram no observador uma conexão mental. Sabe-se por meio de fontes históricas que a produção deste conjunto foi considerada um desafio para Caravaggio[54]. Portanto não podemos atribuir ao acaso à combinação dos arranjos formais.

Na observação do conjunto de pinturas acerca das passagens bíblicas de São Mateus, na Igreja de São Luis dos Franceses, em Roma, combina-se ao arranjo das peças à estrutura formal tanto no que se refere ao traço e às diagonais obtidas quanto acerca da questão da luminosidade criada por Caravaggio.

As pinturas de Caravaggio provocam uma sensação desconcertante – de um lado o apelo à espiritualidade, e, de outro, a vontade de experimentar o humano e o terreno – marcando o homem deste período por uma consciência dilemática e contraditória.

A arrumação das pinturas se desenvolve em sequência e no instante em que o observador chega à capela, as posições em que estão as obras permitem o direcionamento do olhar. Esta estrutura triangular, considerada clássica, quase se torna imperceptível diante da força inovadora no emprego da cor. Na figura 30, pode-se observar o arranjo triangular das obras.

[53] BASCHET, Jérôme - *L'iconographie médiévale.* Paris : Gallimard, 2008. p.9

[54] Entre as fontes, podemos indicar Sebastian Schütze, autor de *Caravaggio: The Complete Works*. Köln: Taschen, 2009

Figura 30 - Tríade relativa à vida de São Mateus, 1599-1602

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. Tríade relativa à vida de São Mateus, 1599-1602, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

O trabalho da perspectiva, que comumente é desconsiderado nas análises do autor (diz-se que os acontecimentos ocorrem apenas no primeiro plano), pode ser observado melhor quando ocorre a percepção de que suas obras conversam também com a arquitetura local e a situação do visitante, sua espacialidade e contato com a pintura. Os gestos atuam diretamente, sendo produzidos de acordo com o posicionamento do observador e indicando quais os pontos mais importantes em cada pintura.

As obras *Vocação de São Mateus* e *O martírio de São Mateus* podem ser vistas como meios de memorização de um ritual – a vocação que indica, de acordo com os dogmas da Igreja, a passagem de uma vida ligada ao pecado e ao mundo para uma vida santa; e, o martírio, que marca a passagem do homem comum para a inserção do mesmo em um contexto sacro.

Nas obras produzidas por Caravaggio para a Capela Contarelli, a imagem passar a ser uma lembrança de que é possível alcançar a verdade ou iluminação através da perseverança

na fé. Ou seja, a imagem torna-se constituidora de devoções e cultos, mediadora de relações entre o notório/temporal e invisível/espiritual[55].

Caravaggio, ao constituir o espaço da pintura *A vocação de São Mateus*, pinta-o de modo sugestivo, produzindo formas que marcam este local, mas que não aparecem plenamente. Contrapondo a estas formas indefinidas, o artista produz corpos e panejamentos com traços expressivos e meticulosos, separando-os do fundo por uma iluminação em excesso (figura 31).

Figura 31 - *A vocação de São Mateus*, 1599-1600

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A vocação de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Cristo e de São Pedro são os únicos a utilizar roupas antigas e humildes. Então eles estão, de certa maneira, separados dos outros personagens da pintura. O personagem Cristo é humano, mas também é sobrenatural na medida em que nem todos o percebem. Existe uma janela, mas a luz parece vir de fora do quadro, de uma janela existem na arquitetura da igreja.

[55] BASCHET, Jérôme. Op. cit., p.49

Na obra *Vocação de São Mateus*, o artista representa o santo e outras personagens, como formas carnais em um ambiente indeterminado. Para Didi-Huberman:

> a encarnação na pintura é uma condição necessária para que o olho se desvie, perpasse a superfície da tela e chegue à profundidade do significado da obra. Corresponde, pois, à intensidade do corpo que se faz visível mediante a superfície pictórica, revelando-se ao olhar que o vê[56].

A imagem está vinculada à cultura a que pertence o artista. A obra, de certa maneira, mostra a percepção do artista sobre seu contexto e é uma ligação com seus afetos. Em *Imagem Encarnada*, Didi-Huberman narra a tentativa artística de reproduzir a pele humana através da encarnação da pintura. Aproximando esta leitura da linguagem dos gestos, observa-se que Caravaggio traduzia este desejo de "tornar vivo" através das ações dos personagens.

Segundo Hans Belting, a virtude de uma imagem destaca-se com relação a sua função didática. Para o autor o compromisso de mediação presente na imagem resguarda sua importância. A promessa de intercessão presente na imagem reveste-a de importância, pois é para o fiel a personificação do sagrado[57].

Caravaggio ao produzir suas obras permite ao observador/fiel a experiência global, provocando a compreensão total da passagem de um homem comum/pecador para um homem mártir/santo. Os gestos, neste sentido, têm o papel de construir um percurso que leve o espectador a absorver a imagem, interiorizá-la e deste modo, ampliar seus significados. Sendo assim, os gestos permitem uma construção interpretativa do observador/fiel, formadora de um discurso.

---

[56] DIDI-HUBERMAN, Georges. La pintura encarnada. *Domínios da imagem*, Londrina, ano 2, n. 4, p. 152.
[57] BELTING, Hans. *Imagem e culto*: A história da imagem antes da era da arte. Munique: C.H Beck, 1990. p. 15

# 3 **O GESTO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO OLHAR: VISITA À CAPELA CONTARELLI**

Ruas estreitas se abrem formando a Praça São Luís dos Franceses. Nela encontra-se a igreja de mesmo nome. Adentrando no templo observa-se o contraste entre o seu exterior e interior. Na figura 32, a imagem mostra a fachada da Igreja de São Luís dos Franceses.

Figura 32 - Fachada da Igreja São Luis dos Franceses

Legenda: Fachada da Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

Na entrada, é possível verificar que a estrutura do templo esta dividida em três naves, separadas por colunas e um conjunto de arcos que formam passagens, levando o observador ao encontro de cinco capelas. Na figura 33, observa-se a igreja em sua parte interna, com destaque a nave central e capela-mor.

Figura 33 - Nave central da Igreja de São Luís dos Franceses

Legenda: Nave central da Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

A capela de São Mateus localiza-se próxima ao altar. Andando pela nave lateral esquerda da igreja, a obra O martírio de São Mateus é a primeira que se apresenta. Caravaggio inverte a sequência de cenas da historiografia de Mateus, apresentando o embate final do santo com seu destino: o martírio.

Ao criar esta inversão, Caravaggio apresenta inicialmente a obra com o tema de maior impacto ou talvez o mais chocante, provocando o desejo de aproximação. O observador anseia por entender os fatos que se desenrolam diante de seus olhos, ele é então impulsionado a caminhar em direção a capela.

A figura 34 apresenta este caminhar do observador, mostrando como se inicia o contato com as obras da Capela Contarelli. Nesta imagem, é possível verificar que os gestos na pintura O martírio de São Mateus são fundamentais para a aproximação do observador.

Figura 34 - Nave lateral da Igreja e inicio da visualização das obras de Caravaggio

Legenda: Nave lateral da Igreja e inicio da visualização das obras de Caravaggio. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

Na pintura, o primeiro gesto que a visão apreende é a de um menino que foge horrorizado com a ação que se faz presente. Duas figuras humanas já adultas apresentam-se de costas para o observador que se aproxima, parecendo estar envoltos pela cena. A curiosidade do espectador é aguçada (figura 35).

Figura 35 – *O martírio de São Mateus*, 1599 -1600. Detalhe

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *O martírio de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma. Detalhe
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Torna-se importante perceber que estes homens que olham para a ação de violência contra o santo parecem padecer da mesma fraqueza que se abate sobre São Mateus. Entre os homens, um deles apresenta o gesto simbólico de melancolia. Tal gesto fora muitas vezes representado durante o Renascimento e no contexto histórico de Caravaggio. Ainda é necessário observar que estes homens utilizam as mesmas vestes que o soldado, o que marcaria uma semelhança ou até mesmo a marca de que estivessem com ele. Sua melancolia poderia indicar o não consentimento dos fatos.

Na figura 36, apresenta-se a obra de Albrecht Dürer cuja representação também possui o mesmo gestual.

Figura 36 - *Melancolia I*, 1514

Legenda: DÜRER, Albrecht. Melancolia I, 1514. Gravura. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Na obra de Caravaggio, o olhar do observador encontra então São Mateus estendido sobre o chão, na igreja onde, conforme indicado em sua hagiografia, estava realizando o santo ofício. O altar quase não é percebido diante da movimentação a sua frente e parece fazer parte de um fundo negro impreciso. Neste altar o que é mais visível é a cruz, um símbolo de Cristo.

Nesta representação, a cruz encontra-se entre o gesto de São Mateus e o do anjo que lhe entrega a palma do martírio. Tal localização torna-se interessante por tratar da entrega de um homem à palavra de Cristo até as últimas consequências A cruz torna-se pano de fundo para o gesto de rendição do santo a Cristo (figura 37).

A cruz representada por Caravaggio é conhecida por Cruz Pátea. Inicialmente esta cruz foi utilizada pela *Ordem dos Templários* sendo chamada por vezes de cruz templária. Na verdade, é uma categoria de cruz caracterizada por ter pontas mais amplas no seu perímetro do que no centro.

Figura 37 – *O martírio de São Mateus*, 1599 -1600. Detalhe

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *O martírio de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma. Detalhe
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

A mão de São Mateus que se eleva em direção à palma tem caráter ambíguo. Ao mesmo tempo em que seus dedos estão direcionados ao símbolo do martírio, existe certa tensão no gesto: o carrasco parece forçar a mão de São Mateus para cima. O artista demonstra através deste gesto ambíguo o lado humano do santo e suas incertezas. A outra mão de São Mateus encontra-se no chão, demonstrando que suas forças se esgotaram. Tal gesto também pode ser entendido como a entrega do santo ao seu destino.

A experiência do martírio vinculava-se intimamente à ideia de identificar-se com Cristo através da participação em seu sofrimento. Essa identificação eleva e purifica a alma – e a dor que se sente é um sinal da autenticidade dessa experiência.

O gesto de São Mateus aponta para o centro da figura convidando o olhar a encontrar os outros movimentos e gestos realizados pelos personagens do outro lado da pintura. Alguns de costas fugindo da cena apenas olham para o carrasco. Três deles olham para São Mateus. O mais próximo ao chão, parece pertencer ao grupo de soldados e teria caído durante a movimentação de pessoas. Isto é dito pela vestimenta apresentada. O gesto de São Mateus em seu martírio, o do anjo e o do carrasco levam o olhar à apreensão do tema escolhido. Seu sentido é de dor, agônia e cólera.

O homem que se localiza na composição logo acima do suposto soldado (figura 38) coloca-se em um gesto de afastamento e susto. Este gesto também foi utilizado por Caravaggio na pintura *Ceia em Emaús* – em posição invertida, quando o homem a direita se assusta com a presença de Cristo (figura 39).

Figura 38 – *O martírio de São Mateus*, 1599 -1600. Detalhe

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *O martírio de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma. Detalhe
Fonte: DISPONÍVEL EM WWW.WIKIPIDIA.COM. ACESSO EM 17 DE NOVEMBRO DE 2013.

Figura 39 – *Ceia em Emaús, 1601*

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *Ceia em Emaús,* 1601. Óleo sobre tela. Galeria Nacional de Londres, Londres.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

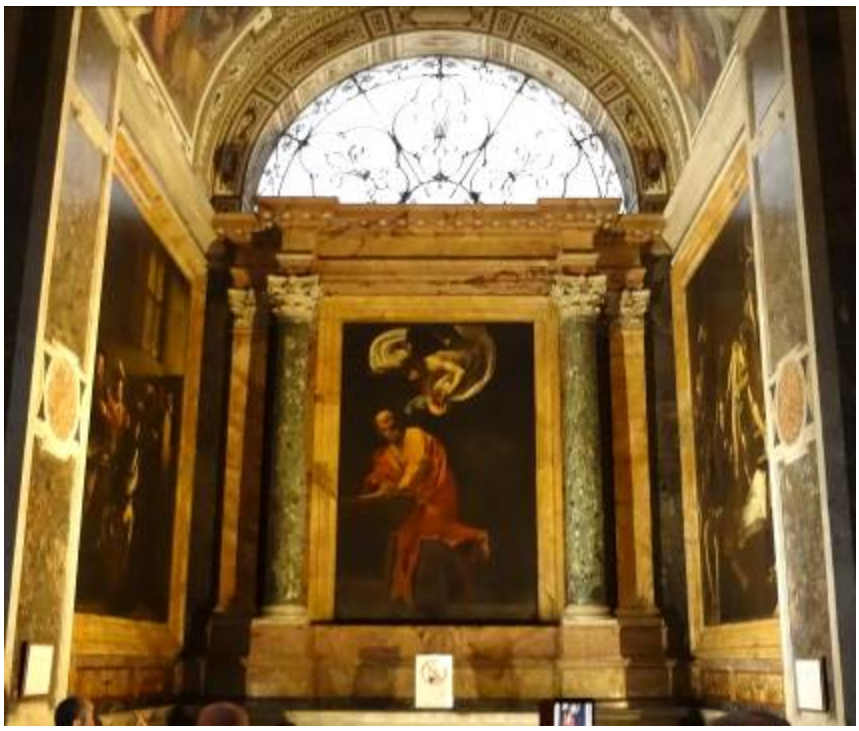
Um dos rapazes que olha para a ação é representado com um chapéu de penas. Tal figura é semelhante ao menino pintado por Caravaggio na obra *A vocação de São Mateus*. É possível que a intenção do artista tenha sido a marcação da passagem do tempo. Na figura 40, comparou-se os dois semblantes.

Figura 40 - Comparação entre duas representações de Caravaggio

Legenda: Comparação entre *O martírio de São Mateus* e *A Invocação de São Mateus* (citadas anteriormente)
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

De frente para a capela, o observador está diante da obra *A inspiração de São Mateus* (figura 41). São Mateus usa uma longa túnica laranja que o destaca do fundo escuro da tela. Sobre a veste, o santo usa um manto vermelho, cor que na simbologia cristã está relacionada aos santos mártires. Na obra *A inspiração de São Mateus*, o santo parece mais velho que em *A vocação de São Mateus* e segue um modelo próximo à obra *O martírio de São Mateus*.

Figura 41 – Posicionamento do observador diante da Capela Contarelli



Legenda: Capela Contarelli. Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada em Janeiro de 2014)

O modo como Caravaggio produz a composição é dramática. A luz que é proveniente de uma fonte externa torna a cena dinâmica e teatral. Existe uma potência pujante entre os olhares que se encontram (o olhar do santo que encontra o anjo). O gesto do anjo é determinante para o outro, como um reflexo. A comunicação dramática e emotiva ocorre a partir de um embate entre ação e reação.

A pintura que se encontra na Igreja de São Luís dos Franceses é na verdade a segunda versão que Caravaggio produziu com o mesmo tema. A obra está localizada no altar-mor, sendo, portanto o tema central de uma tríade de obras sobre a vida do santo feitas pelo artista.

Na obra, Caravaggio representa um anjo que parece ditar ao homem atento, informações para o texto que este de modo inquieto escreve. O gesto do anjo revela que ele está assinalando com os dedos da mão esquerda pontos importantes de uma história a ser contata pelo santo.

Na primeira versão da inspiração o anjo está próximo de São Mateus. Guia com um gesto sobre as mãos do santo, a escrita do mesmo (Figura 42). Esta tela é recusada. De acordo com Lambert:

> O quadro é recusado porque o santo tem os traços de um camponês tacanho, calvo e barbudo, as pernas nuas e os pés sujos. O anjo que guia a mão tem uma atitude equívoca[...] Pouco depois Caravaggio apresenta uma outra interpretação da cena.[58]

Figura 42 – *A inspiração de São Mateus* (1ª versão)

Legenda: Caravaggio, Michelangelo. A inspiração de São Mateus (primeira versão). Óleo sobre tela. A obra foi destruída.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

58 LAMBERT, Gilles. *Caravaggio 1571 – 1610: Um gênio para além de seu tempo*. Koln: Taschen, 2003, p. 63

De acordo com a tradição iconográfica, São Mateus em sua representação tem a aparência de um homem de idade avançada, com uma auréola ao redor da cabeça. Seus atributos são a balança e uma bolsa devido a sua profissão de cobrador de impostos. Chamava-se Lévi e era filho de Alfeu.

Na primeira versão, Caravaggio inspira-se em obras do Renascimento para a produção de sua obra, porém o gesto do anjo não é considerado de bom decoro. Na segunda versão, o anjo fala a São Mateus. Seu gesto, é um gesto de argumentação ordenada de ideias.

Na primeira vez que Caravaggio produziu o quadro, o artista posicionou o santo ao lado do anjo. Na segunda versão, ao colocar o anjo no alto sobre o santo, Caravaggio destaca o caráter divino da imagem angelical.

Na obra da Capela Contarelli, a mão esquerda parece segurar um recipiente para tinta onde São Mateus mergulha a pena para continuar rapidamente sua escrita. A mesa onde o santo escreve apresenta-se na beira do que parece ser um degrau. O joelho esquerdo do santo equilibra-se sobre um banco prestes a virar. A ideia é de que o simples movimento para arrumar o banco demandaria muito tempo e atenção que naquele momento, estavam voltados para o anjo.

Da tríade sobre São Mateus a última a ser observada é aquela que conta sobre seu chamado. A representação deste santo era bastante peculiar já que pelas descrições bíblicas de sua imagem é quase impossível estabelecer como seria sua feição, já que as informações que constam são fragmentadas.

Na Bíblia, São Mateus está sempre entre os doze que foram escolhidos por Jesus (cf. Mt 10: 3, Mc 3, 18, Lc 6, 15, Atos 1: 13)[59]. Também é descrito como "o publicano", no primeiro Evangelho Canonical (Mt 10, 3). Fica registrado que seu ofício era relacionado a administração fiscal antes de Jesus chamá-lo (Mt 9, 9). Mc (cf. 2, 13-17) e Lc (cf. 5, 27-30).

A missão de Caravaggio era então não apenas imaginar esta passagem bíblica como também torná-la material através de sua pintura *A vocação de São Mateus*. São Mateus é descrito na Bíblia como publicano e pecador. O pintor, tenta traduzir através de sua obra, um ambiente propício aos vícios – pessoas com a atenção voltada para o dinheiro em um local que parece ser uma taberna.

Caravaggio faz a leitura do momento em que Jesus aceita em seu grupo um homem, que de acordo com os projetos em vigor naquele momento em Israel, era considerado um

[59] Bento XVI. *Audiência: Mateus* - Quarta- feira, 30 de Agosto de 2006. Libreria Editrice Vaticana, 2006. Disponível em: <http://www.libreriaeditricevaticana.com>. Acesso em: 15 dez. 2013.

pecador público. Na Bíblia, Mateus publicano e pecador, é adjetivado como mesquinho (cf. Mt 5, 46).

Na obra de Caravaggio, o gesto das mãos dos homens ao lado do santo Mateus deixa clara esta passagem bíblica. Estes homens ainda preocupados e ávidos pelos impostos não percebem a presença de Jesus e continuam a contar as moedas recebidas. Na figura 43, vemos o detalhe descrito acima, onde os dois homens se concentram nos valores cobrados, indicando sua mesquinhes.

Figura 43 - *A vocação de São Mateus*, 1599-1600

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A vocação de São Mateus* (1599-1600). Óleo sobre tela. Igreja de São Luís dos Franceses , Roma. Detalhe.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

São Mateus por sua vez, apresenta um gesto de incredulidade. Com este gesto, Caravaggio estabelece a dúvida que é humana: Como pode um pecador ser escolhido por Jesus? E no gesto de Cristo, indica sua superioridade: sua mensagem é de acolhimento, mesmo de ladrões, corruptos e adúlteros (Lc 18, 11). Ele não excluiu ninguém de sua amizade: "Não é o que têm saúde que precisam de médico, mas sim os doentes. Eu não vim

chamar os justos, mas os pecadores "(Mc 2, 17). Nas figuras, é possível observar que Caravaggio amplia os significados presentes na obra através da utilização dos gestos.

Na representação de São Mateus, Caravaggio consegue captar a ideia de que o pecador tem consciência de seus atos: na obra percebe-se que o artista indica a imperfeição moral do santo assustado com a escolha de Cristo.

No século XVII, momento em que Caravaggio produz esta obra, é constantemente reproduzida a ideia de mártir, de santidade e de perdão ao pecado. São Mateus é um pecador que se torna mártir: aquele que aparentemente estava distante de Cristo, torna-se santo através de seus atos, aceitando sua condição de mártir.

Na pintura sobre a vocação de São Mateus, Caravaggio retrata Cristo com vestes simples enquanto que o personagem do santo está bem vestido. Caravaggio trata do contraste entre aquele que é santo e humilde e outro que é pecador e de condições favoráveis.

Pode-se observar ainda que apesar do texto bíblico ter um caráter imediatista – "ele levantou-se e o seguiu-o" (Mt 9:9) – Caravaggio não retrata este momento. Ele indica o momento do homem e não do santo. A imagem retrata a vida e aquilo que Mateus teria que abandonar: tudo, especialmente o que lhe garantiu uma fonte de renda segura, embora desonrosa.

O observador, ao olhar para a pintura, percebe a intensidade que a cena exige. Existe uma força de participação, que faz com que se acredite nos reais sentimentos – susto, temor, incredibilidade – expressos no quadro.

Porém, apesar da dúvida inicial, São Mateus abandona sua vida mundana e segue a Cristo, o que Caravaggio confirma através das outras obras expostas na Capela Contareli. São Mateus responde a sua vocação, ao chamado feito por Jesus. Portanto, seu gesto de dúvida já indica a relação com o caminho que percorreria: a partir do momento que São Mateus segue Cristo seu percurso como mártir está traçado.

Caravaggio pensa na perspectiva através do espaço que ocupam suas telas. O artista produz sua obra através de um olhar total, pensando na capela inteira como corpo tridimensional, olhando a perspectiva como um todo. Caravaggio faz sua perspectiva pensando no corpo da capela, os gestos e atitudes das imagens se relacionam com a estrutura espacial.

Nas diretrizes deste momento as obras precisam ter o sentido de envolvimento, o observador deve se sentir dentro da obra, deve se sentir parte da obra ou do que ela expressa. A capela onde se encontra as obras referentes a São Mateus possui um tamanho reduzido. As

telas possuem grandes dimensões com relação ao espaço de que o observador dispõe. Existe neste espaço um sentido amplexo, com uma ideia de pertencimento.

Na obra *A inspiração de São Mateus* podemos ver até uma provocação de Caravaggio com relação a este envolvimento proposto. O banco em que o santo se apoia salta do quadro invadindo o espaço do observador (figura 44).

Figura 44 – *A inspiração de São Mateus*, 1602

Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. A inspiração de São Mateus (1602) – Detalhe da obra. Óleo sobre tela, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

No âmbito do século XVII, em que essas obras são produzidas, a relação entre as obras das capelas e altares é fundamental. As obras que representam São Mateus formam entre si uma composição triangular. Há também uma relação entre a posição dos personagens nos quadros, com a posição dos mobiliários, com a construção da capela. As obras de Caravaggio vão dialogar com o seu entorno. Esta tradição pode ser vista já no século XIV, por exemplo, com Giotto na capela Scrovegni, que repete os motivos arquitetônicos no tronco aéreo (figura 45).

Figura 45 – *Cappella degli Scrovegni*, 1305.

Legenda: Gitto di Bondone. *Cappella degli Scrovegni*, 1305. Afrescos das paredes e teto. Cappella degli Scrovegni , Padova.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Na composição das pinturas, Caravaggio faz uso da iluminação que vem do espaço e de sua arquitetura. Esta iluminação espacial acontece também na igreja de Santa Maria del Popolo (Figura 46).

Figura 46 – Capela na Igreja de Santa Maria del Popolo

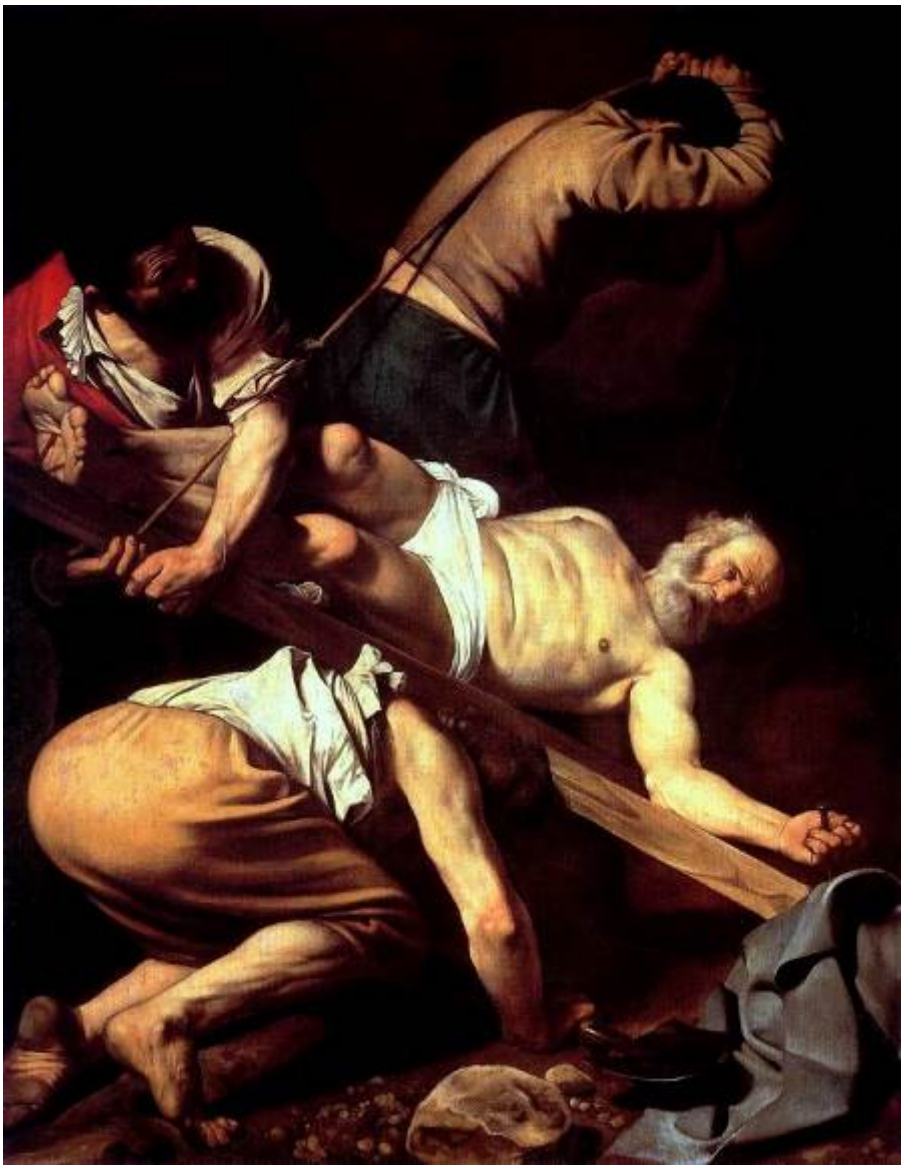
Legenda: Igreja Santa Maria del Popolo, 1447. Roma.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Na figura 47, vê-se a representação de São Pedro, realizada por Caravaggio para a Igreja Santa Maria del Popolo. Na figura 48, observa-se a pintura de São Paulo produzida por Caravaggio para a mesma igreja. As obras possuem uma relação entre si e com o ambiente em que estão.

As obras de Caravaggio de alguma forma dialogam entre si, no caso da Igreja de São Luis dos Franceses e, no caso de Santa Maria del Popolo, ainda dialogam com a obra de Annibale Carracci. Neste ultimo caso, Caravaggio produz seus santos olhando para o altar.

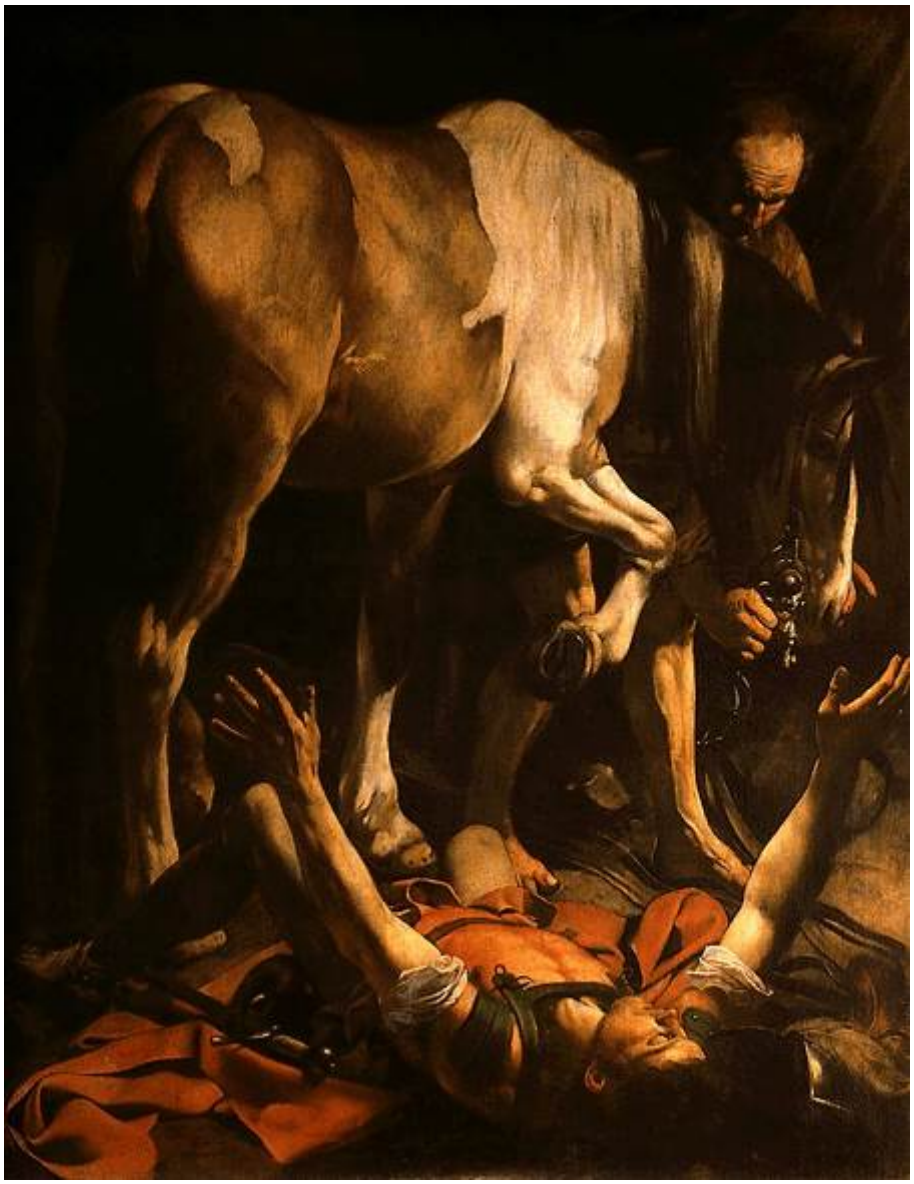
As obras de Caravaggio e Carracci convivem no espaço sacro. A rivalidade existente entre os dois artista não abala a unidade da capela onde as obras se encontram. É interessante observar, que até os dias atuais os dois artista rivais estão colocados lado a lado , como se a todo momento o observador fosse induzido a comparar a técnica dos artista. Em seu período, Carracci era o artista mais conhecido, porém, a fama de Caravaggio foi crescente e se estende até hoje, superando a do outro.

Figura 47 – *A cruxificação de São Pedro*, 1600



Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A cruxificação de São Pedro*, 1600. Óleo sobre tela. Igreja Santa Maria del Popolo. Roma
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Figura 48 – *A conversão de São Paulo*, 1601



Legenda: CARAVAGGIO, Michelangelo. *A conversão de São Paulo*, 1601. Óleo sobre tela. Igreja Santa Maria del Popolo. Roma
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.

Esta relação entre obra e arquitetura não é algo novo, produzido apenas por Caravaggio. Realmente, Caravaggio aponta inovações, porém, sua relação com a tradição é existente, principalmente em relação ao artista Michelangelo Buonaroti. Caravaggio faz referência a este artista em vários momentos de sua construção artística.

Walter Benjamin descreve a experiência - *Eufahrung* – como uma sabedoria expressiva, ligada a realidade em que foi constituída, voltada para o benefício do homem. Tal

experiência - *Eufahrung* – é distinta daquela indicada por Benjamin como vivencia – *Erlebnis* – que nasce de um viver desconectado do espírito e vinculado ao "o vulgar" [60].

Visitar Caravaggio proporcionou não apenas a emoção do primeiro encontro, mas também àquela relacionada a permanência diante do tempo. Ver as obras possibilitou encontrar tudo àquilo que se dava em falta ou tudo aquilo se cobiçava. Dotado de potência, Caravaggio produz um movimento de aproximação e afastamento, fazendo explodir uma demanda de significações: o caráter vigilante do santo em *A inspiração de São Mateus*, os sentidos que pulsam invisíveis em *Vocação de São Mateus* e o ritmo angustiante de *O martírio de São Mateus* que obriga um esforço para absorvê-lo. O olhar singular, que vê, assimila e partilha do que é visto.

[60] Walter Benjamin fala sobre a relação do indivíduo com o mundo em dois exames: BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de Barbárie, escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1986. p. 195 e BENJAMIN, Walter. Experiência. In: _____. *Reflexões*: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984. p. 24

## CONCLUSÃO

A produção deste trabalho teve início com a indagação sobre a constituição plástica das pinturas sacras do século XVII na Europa e seu efeito sobre o observador enfatizando a passagem do século XVI para o XVII. Neste espaço temporal ocorre o Concílio de Trento, gerando mudanças na representação do martírio. No contexto desta transformação teológica que irá gerar a ideia de que a verdade deve ser alcançada por um percurso místico, a representação dos santos mártires tornou-se uma escolha importante dentro deste contexto tridentino.

Os preceitos do Concílio de Trento trouxeram uma transformação para a Igreja e o uso das imagens sacras. Um de seus objetivos era aumentar a função da imagem com relação ao culto. De acordo com esses novos modelos seria necessário a volta de produções dignas e simples, que proporcionariam o entendimento claro e rápido dos temas observados, porém a Igreja ansiava por uma produção de trabalhos com profundidade espirítual.

Papas, como de Gregório XIII a Sixtus V, promoveram campanhas para o retorno de uma Roma considerada sagrada. Tal retorno seria realizado através do reviver de temas como catacumbas e mártires. Ocorre neste período a ascensão de novas ordens, como os Capuchinhos, que seguem os modelos de espiritualidade franciscana. A verdade e a iluminação são desejadas, mas não por uma via racional mas por uma busca mística. As imagens sacras revelariam esta busca através dos temas escolhidos.

De frente para a Capela de São Mateus, na Igreja São Luis dos Franceses, os três momentos mais dramáticos da vida deste santo “acontecem” diante dos olhos. O entorpercer é quase instâtaneo e as pinturas abraçam o espectador.

No século XVII, as imagens que constituíam a arte sacra indicavam o caminho entre a mensagem inscrita na pintura e seu observador, expressando a transmissão de algo invisível. As imagens convertem-se em um retrato simbólico, representativo de mensagens impostas pelos dogmas da Igreja para o universo da pinturas sacras.

O contexto cultural de cada época está relacionado diretamente ao papel das individualidades. Caravaggio não poderia escapar à dimensão universal para que ele se tornasse realmente conhecido, executando trabalhos marcados pelo naturalismo - um valor da arte grega que remanesce em seu trabalho - e por aspectos de sua produção que o colocam no terreno da singularidade estilística de toda a cultura ocidental.

Caravaggio busca referências na arte clássica mas transforma este modelo através de sua produção. O artista modifica a arte reativando-a no novo contexto histórico. O olhar para a obra torna-se diferente. A obra que Caravaggio faz é diferente das dos seus antecessores porque é impossivel repetir a mesma obra em épocas diferentes. As qualidades para a produção de uma obra não são fixas.

Com a morte de Michelangelo Buonarotti, e mesmo antes deste fato, muitos artista, entre eles Caravaggio, voltaram-se para seu expressivo e poderoso estilo. Caravaggio, observou muitas de suas obras e em vários momentos observa-se nos gestos escolhidos por ele a referência à Buonarotti.

A partir da leitura de gestos representados pelo artista Caravaggio constitui-se uma possibilidade para a leitura, orientada por um estudo de caso. Tornou-se fundamental a observação de cada um dos gestos, importando a escolha de cada um deles e qual conformação ganhavam na obra.

A partir das obras de Caravaggio, os elementos configuraram-se não apenas como teatrais mas também persuasivos, procurando abarcar o caráter artístico mais também de culto. Os gestos cresce em importância nesse período já que, como demonstrado nos capítulos anteriores, consegue marcar e agir decisivamente para a construção de um ideia, neste caso, na obra de arte.

A *Vocação de São Mateus* mostra o gesto de um homem de carne e osso, em dúvida sobre seu futuro e suas ações. Seu gesto indica a fragilidade de uma pessoa que não sabe o que esperar e que duvida de suas possibilidades. Caravaggio produz o questionamento mundano através de seu gesto. Isto permite a aproximação do fiel. A obra já não é apenas obra, ela é também parte do observador, a imagem pertence não apenas ao mundo da arte, mas também ao mundo do culto. O artista torna a fé em algo concreto, palpável e fora do mundo da abstração.

Caravaggio ao constituir o espaço da obra, pinta-a de modo sugestivo, produzindo formas que marcam este local, mas que não aparecem plenamente. Contrapondo a estas formas indefinidas, o artista produz corpos e panejamentos com traços expressivos e meticulosos, separando-os do fundo por uma iluminação em excesso. São formas que assumem um comportamento denso com uma dinâmica complexa em si, havendo o contraponto entre áreas de claro e escuro.

Percebe-se esta escuridão como um espaço que transcede aquilo que é físico no quadro. Caravaggio ao preencher suas pinturas com a escuridão aponta para o infinito. Para

além da percepção primeira, o olhar se encaminha e transcede seu espaço. Nesta escuridão ocorre um mergulho na imagem que pode velar ou desvelar diferentes possibilidades.

Cor, textura, luz, escuridão e pinceladas evocam uma experiência de mundo, fazendo ver o que não está lá, pois aquilo que está diante de nós é matéria, formada por tinta e tela. Nos quadros de Caravaggio e através desta escuridão infinita encontramos ressignificações.

Entre os séculos XVI e XVII a representação do ciclo da paixão de Cristo e outras histórias bíblicas tiveram sua reprodução ampliada significativamente. Estas imagens, permitiriam a Igreja o lugar desejado por ela: através das imagens a Igreja se tornaria a guardiã da verdade, ou seja, uma mediadora entre a verdade mística e o fiel. As imagens e consequentemente seu culto seriam então o meio que a Igreja usaria para persuadir os fieis dos cuidados com sua vida espiritual.

E nesta ideia de persuadir o fiel, o artista joga com fatores contraditórios relacionando real e imaginário, simplicidade e sofisticação, grandiosidade e humildade. As obras produzidas por Caravaggio, entre elas, a representação de São Mateus, mostram em seu espírito umas das principais marcas da arte sacra do século XVII, a ambiguidade.

Michelangelo Merisi da Caravaggio faz uso de seu contexto histórico e o apreende para sua obra. Não apenas pelo vestuário utilizado, em alguns momentos, como também pelo gesto empregado. Através do gesto e de sua colocação no espaço o artista afirma a transcendência de seu tema. O gesto em Caravaggio tornou-se pintura mas também sentimento, ação, escolha. O conceito de gesto é ampliado através da construção de sua leitura.

Caravaggio se ocupa de gestos já existentes, mas em sua execução eles ganham ressiginificação. O artista supera o modelo de pintura pelo qual a obra é executada em momentos distintos. A realização da pintura, e consequentemente de seus gestos, acontece em um único instante. Sendo assim, a potência do gesto combinado a autenticidade de Caravaggio é a marca do artista e seu modo de representar as passagens bíblicas.

O gesto em Caravaggio resulta de uma necessidade de relacionar as narrativas do evangelho de uma forma em que elas não estejam no passado mas participativas e presentes. Em Caravaggio, com relação ao seu contexto histórico, a imagem não torna-se apenas arte, mas também culto. Dos gestos do pintor emergem uma dimensão da verdade.

Em Caravaggio, o gesto torna-se funcional, criando uma relação direta entre a imagem, o espectador, o espaço e o culto. A missão do pintor era então não apenas imaginar a passagem bíblica como também torná-la palpável através de sua pintura Os gestos

possibilitam ao observador criar conexões mentais entre aquilo que se apresenta e aquilo em que acredita.

As ações das personagens de Caravaggio são inteiramente humanos, capazes de identificação com o observador. Nas representações de São Mateus da Igreja de São Luís dos Franceses a ligação com o jogo esconder/revelar dar-se-á pela personificação. Caravaggio humaniza o santo através da construção de pele, gestos e fisionomia.

Ao construir suas imagens, o artista permite uma experiência globalizante, provocando os sentidos para a apreensão de suas representações. Através de Caravaggio entende-se São Mateus e seu caminho de homem para santidade e para a iluminação. Os gestos, neste sentido, têm o papel de construir um percurso que leve o espectador a reflitir sobre a imagem, sorvendo-a e deste modo, expandindo seus significados. Sendo assim, os gestos consentem uma constituição interpretativa do observador, formalizando um discurso.

**REFERÊNCIAS**

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão:* ensaios sobre o barroco. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

_____. *História da Arte italiana (De Michelangelo ao futurismo)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 3.

BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

BELTING, Hans. *Imagem e culto:* a história da imagem antes da era da arte. Munique: C.H Beck, 1990

BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

BERBARA, Maria. Apresentação: Dossiê desequilíbrio de afetos: arte e dor. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 11, v.1, n. 16, p. 7, jun. 2010.

CHASTE, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

THE COUNCIL OF TRENT: THE TWENTY-FIFTH SESSION. *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*. Ed. and trans. J. Waterworth. London: Dolman, 1848. p. 232-289. Disponível em: <http://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html>. Acesso em: 20 jul. 2012

FONSECA, Rafael. Martírio do corpo feminino: Orlan e Hannah Wilke. Dossiê desequilíbrio de afetos: arte e dor. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 11, v.1, n. 16, p. 26, jun. 2010.

GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990

GEORGES DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo.* Trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La pintura encarnada. JUNIOR, Rafael A. P. *Domínios daimagem*, Londrina, ano 2, n. 4, p. 149-156, maio 2009.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio 1571 – 1610:* Um gênio para além de seu tempo. Köln: Taschen, 2003

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Revista Concinnitas Virtual*, ano 8, v. 2, n. 11, p. 133, dez. 2007. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos11/mattos.htm>. Acesso em: 20 maio 2012.

POSÈQ, Anvigador W. G. Pathosformel, Decorum and the Art Gestures. In: CARAVAGGIO's Death of The Virgin. [S.l.: s.n.], 1992.

_____. *Caravaggio and the antique*. London: Avon Books, 1998

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990

SCHÜTZE, Sebastian. *Caravaggio:* the complete works. Köln: Taschen, 2009

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989

**ANEXO**

Legenda: ASSERETO, Gioacchino. Santa Monica e Santo Agostinho. Óleo sobre tela. Instituto de Artes, Mineápolis.
Fonte: Disponível em: <www.wikipidia.com>. Acesso em: 17 nov. 2013.