

ABSTRACT: *From a perspective that brings History and Cinema closer together, and considering the predominance of the image in the seventeenth and eighteenth centuries, the text analyses certain aspects of the so-called Baroque World through images created by the Italian painter Michelangelo Merisi, Il Caravaggio. This study of Caravaggio's images is carried out through other images, namely those created by Derek Jarman, the English filmmaker, in his film Caravaggio.*

KEY WORDS: History, cinema, images, Baroque, Caravaggio.

No Barroco, o claro não pára de mergulhar no escuro

Gilles Deleuze

Nous voyons... une forme *d'Etat baroque*: c'est la monarchie absolue et chrétienne..., une *politique baroque*: c'est pour parler comme Bossuet la "Politique tirée de l'Écriture Sainte"..., un ordre religieux baroque: c'est la congrégation des Jésuites... une *morale baroque*: celle-là même contre laquelle s'indignait si violemment Pascal; un *style de vie baroque*: celui des princes de l'Église et des grands seigneurs chrétiens... pour rendre sensible, disent-ils, la magnificence de Dieu sur la terre...; une *littérature baroque*: dont les meilleurs modèles sont... Calderón, Lope, Tirso..., le Tasse, Shakespeare, Milton, el même... Corneille et Bossuet...; une *costume baroque*: c'est celui qui, au lieu de chercher à mettre en valeur les lignes de l'architecture humaine, les camoufle sous toutes d'ornements. (HATZFELD, 1988, p.103).

MARIA DO
SOCORRO SILVA
CARVALHO

Caravaggio: imagens de um mundo barroco

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p.75-85, nov. 1995.

Nesta espécie de síntese da época barroca feita por Émile Simon, poder-se-ia acrescentar mais um elemento - *uma pintura barroca*: as ricas e abundantes imagens de El Greco, Velazquez, Zubarán..., Rubens, Vermeer, Rembrandt..., dos irmãos Carracci e, em particular, de Caravaggio. Um elemento verdadeiramente especial já que a pintura barroca explicitava, através de suas imagens, o conflito entre o claro e o escuro presente na sociedade européia do século XVII. Essas imagens representam, sobretudo, o *estilo de vida* dos príncipes da Igreja e dos grandes senhores católicos, de que fala Simon, que serviria, segundo eles, para expressar *a magnificência de Deus sobre a terra*.

A arte torna-se, portanto, uma fonte privilegiada ao se analisar esse período denominado Barroco pois representou com riqueza de detalhes o mundo dos dois grandes personagens que marcaram o espírito da época: Deus e o Rei. O Rei, como o representante de Deus na terra, era o monarca de direito divino. A igreja e o palácio foram, por isso, os espaços privilegiados para os artistas dos séculos XVII e XVIII. Assim, caracterizado pela *imagem*, o Barroco é considerado por vários autores como expressão artística do espírito da Contra-Reforma católica ou, ainda, da monarquia absolutista.

A Igreja católica, então ameaçada pela Reforma protestante, procurava manter seu milenar domínio sobre os fiéis promovendo em seus templos verdadeiros espetáculos cujos cenários eram compostos pelas exuberantes imagens da arte barroca. Segundo Germain Bazin, essa Igreja *que sempre soube provocar, excitando os sentidos, o fervor das multidões, oferecia ao cristão da Contra-Reforma a imagem do além que estava ao seu alcance: um*

espetáculo de ópera. (BAZIN, 1980, p.258).

Quanto à Monarquia, os reis absolutistas foram buscar no rico imaginário barroco - enquanto arte da ilusão, da aparência, da fantasia - mais força para governar. Esses soberanos, quase sempre autoritários, utilizavam-se do padrão barroco de pompa e suntuosidade para marcar suas presenças nos diversos reinos. Procurando impor-se tal como um Deus, onisciente e onipresente, o Rei Barroco transformava-se em diretor e ator principal da grande encenação que era a vida na corte dos séculos XVII e XVIII. Luís XIV, o Rei-Sol francês, e seus seguidores Felipe II da Espanha, e D. João V, de Portugal, são exemplos desses monarcas absolutistas que exerciam o poder através dos inúmeros rituais que caracterizaram o espírito barroco.

Foi esse *predomínio da imagem*, verificado ao longo dos séculos XVII e XVIII, que determinou a escolha do tema deste ensaio: a análise de alguns aspectos do chamado mundo barroco a partir de imagens criadas pelo pintor italiano Michelangelo Merisi, Il Caravaggio (1573-1610). Esse estudo das imagens de Caravaggio será, contudo, realizado através de outras imagens, aquelas criadas pelo cineasta inglês Derek Jarman (1942-1994) em seu filme *Caravaggio*.¹

Por que estudar a obra de um pintor que viveu no período de transição entre o fim da Renascença e os primeiros anos da época barroca através de um filme do final do século XX? - *Por causa do Cinema*, é a primeira resposta, ainda que bastante genérica e, portanto, insatisfatória.

O cinema surgiu no final do século XIX - sua primeira apresentação pública aconteceu em Paris a 28 de dezembro de 1895 - e já nas primeiras



décadas do século XX estruturava-se uma *instituição cinematográfica* (METZ, 1980) que, sendo ao mesmo tempo indústria e arte, envolve dimensões significativas da sociedade chamada de massa, não somente no campo da economia mas, também, do desejo, do simbólico, da ideologia e do imaginário (COSTA, 1987). Assim, o mundo ilusório do cinema, criado a partir da imaginação de seus produtores, constitui-se, hoje, em objeto da história.

Reconhecendo o grande potencial que tem o cinema para fazer o levantamento da realidade - e, particularmente, de suas representações -, diversos pesquisadores, sobretudo franceses,² passaram a utilizá-lo como um instrumento capaz de explicar dimensões imaginárias da sociedade contemporânea. *De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?*, pergunta o historiador Marc Ferro. De uma realidade que, segundo o próprio autor, *não se comunica diretamente*. (FERRO, 1989, p.66-67). Tentando aprendê-la, Ferro, num ensaio pioneiro acerca do estudo da história através do cinema, (GOFF e NORA, 1976), esboça um método de análise de filmes que permite atingir zonas obscuras do real - onde as coisas não são imediatamente visíveis e nem ditas de modo explícito - para mostrar *o inverso de uma sociedade, seus lapsus*. (FERRO, 1989, p.203). Ou seja, *a partir da imagem, das imagens*, ele propõe que se faça uma *outra história*, cuja matéria-prima sejam os gestos, os olhares, os objetos, os comportamentos nelas vislumbrados.

É nesse ponto que se justifica a superposição das imagens do moderno Caravaggio com as do contemporâneo (pós-moderno?) Jarman. Portanto, para além da história do período barroco representada na obra de um pintor, estaremos também encontrando repre-

sentações dessa sociedade do final do século XX nas imagens de um cineasta.

Michelangelo Merisi de Caravaggio
Cavaleiro de Jerusalém
Rival supremo da Natureza
Viveu 36 anos, 9 meses, dez dias
Morreu em 18 de julho de 1610.

Segundo esse *epitáfio imaginário* (CHASTEL, 1988, p.5), Michelangelo Merisi, originário da cidade de Caravaggio, província de Bergamo, teria nascido a 8 de outubro de 1573.³ Ao contrário da incerteza acerca dessa data de nascimento, o dia e o local de sua morte não são passíveis de dúvida: Caravaggio morreu a 18 de julho de 1610, em Porto Ercole, Grosseto, guarnição espanhola na fronteira com o Estado pontifical.

É precisamente nesse dia 18 de julho de 1610 que Derek Jarman nos apresenta Caravaggio. Através de uma narrativa fragmentada, entramos em contato com o mundo de Michele, ou antes, com a representação do mundo de Caravaggio. Em uma espécie de delírio, ouvimos a voz do pintor narrando sua própria vida. Vindo de uma longa viagem de quatro anos, com *muitas etiquetas na bagagem e poucos rostos conhecidos, sempre em movimento no traiçoeiro mar azul*,⁴ ele estava, naquele momento, agonizando em seu leito de morte, infectado pela malária.⁵

No seu delírio, Caravaggio começa a reconstituir fatos vividos ao longo daqueles tumultuados 36 anos, 9 meses e dez dias. Acompanhando os caminhos tortuosos de sua memória, passamos a conhecer - ou reconhecer - os personagens retratados por ele. Como num passe de mágica, vemos seus quadros sendo construídos, suas imagens se movendo, ganhando vida



própria. É como se, de repente, entrássemos em sua pintura⁶ para viver um pouco aquela realidade que a produziu.

Esse passeio imaginário que a câmara de Jarman faz pela *memória* de Caravaggio nos faz encontrar os mais diversos personagens que viviam na Itália, principalmente em Roma, naquele período. Desde prostitutas, homens e mulheres do povo até cardeais e o Papa Paulo V. Assim, em torno de Caravaggio, enquanto homem do seu tempo, estaria presente o mundo barroco italiano.

Inicialmente, somos apresentados a Jerusaleme - *pobre e estúpido Jerusaleme, Inútil como um pastor... companheiro de minha solidão... parecia um São João saído da floresta*. Essas observações sobre seu fiel ajudante introduzem algumas idéias de Caravaggio acerca dos homens da igreja, da religião e de sua própria vida. Na versão de Jarman, Jerusaleme, ainda menino, teria sido *trocado* pela sua avó, por algumas moedas de ouro, para ser criado por Caravaggio, que o ensinou a trabalhar com as tintas, a fazer o vermelho-sangue e o verde-gris que caracterizam as cores de sua pintura. (Seria um costume dos artistas da época a *adoção* desses pequenos ajudantes para a preparação de telas e tintas?)

Agora conto os carneiros na encosta da colina. Pasqualone, às vezes, conta comigo. Assim, Caravaggio volta à infância, ouve a voz de sua mãe - *hora de dormir Michele das sombras* - e nos apresenta Pasqualone, seu *verdadeiro amor*. Nesse momento, Jarman nos informa da homossexualidade, da rebeldia e do talento precoce de Michele. Ele é *Baco* (1596) - *construí meu mundo como mistério divino. Achei o deus do vinho e o pus no coração. Pinte-me de Baco e aceitei meu desti-*

no. ... o carácter do homem é seu destino.

Tal como o deus do vinho, Caravaggio tinha os dois lados, o da alegria e gentileza e o da selvageria e brutalidade, já que *o vinho tanto pode ser bom quanto mau, pois tanto alegre e aquece os corações dos homens quanto os embriaga*. (HAMILTON, 1992, p.72). Esse temperamento forte e explosivo tanto o impulsionou a romper com as regras da estética maneirista então vigentes como o levou a uma trajetória de brigas, prisões e fugas constantes ao longo de sua vida.

Estando internado em um hospital de Roma, por volta de 1590, é descoberto pelo Cardeal Del Monte, homem culto que, no filme, será uma espécie de síntese dos *mestres* que Caravaggio teria encontrado - e abandonado - durante sua juventude. Segundo a cronologia de sua vida preparada por Angela Ottino Delle Chiesa, Caravaggio viveu em um apartamento do palácio de Del Monte até, pelo menos, o ano de 1600. (CHIESA, 1988, p.83).

No primeiro encontro, ainda no hospital, o Cardeal vê a tela *Rapaz mordido por um lagarto* (1594) e quer saber por que ele havia pintado o rapaz com a pele tão verde. - *Estive doente por todo o verão*, responde Michele. *E a arte?*, pergunta o Cardeal. - *Não é arte*, diz o jovem pintor, provavelmente referindo-se à diferença entre a sua pintura e o padrão estético dominante à época. Essas primeiras telas de Caravaggio, já marcadas por uma abordagem dramática da realidade, ainda têm uma luminosidade que irá desaparecer com o *chiaroscuro* que o celebrou. Ao longo do filme, a partir desse encontro, o Cardeal Del Monte vai estar sempre presente como um elo de liga-



ção entre Caravaggio e os financiadores de sua obra.

Novamente no leito de morte, Caravaggio grita: Ranuccio! Jerusaleme o abraça. Quem é Ranuccio? A câmera mostra o rosto de Caravaggio marcado por cicatrizes profundas, como a indicar a dura passagem dos anos para ele, talvez um tempo ligado à presença de Ranuccio em sua vida. A entrada de Ranuccio na história de Caravaggio parece acontecer na época em que ele pintava um conjunto de telas sobre São Mateus para a Capela Contarelli, da Igreja de São Luís dos franceses, em Roma. Ranuccio estaria retratado na figura central do quadro *O martírio de São Mateus* (1599-1600) o homem jovem e forte que segura o braço de S. Mateus caído ao chão.

Desse ciclo, fazem parte as duas versões do polêmico *São Mateus e o Anjo* (1602). No momento em que pintava a segunda versão do quadro, respondendo a alguém que lhe pergunta sobre o andamento do trabalho, Caravaggio/Jarman diz: *está uma porcaria. Nem São Mateus o salvaria*. Essa frase poderia ter sido realmente dita por Caravaggio ao se referir à encomenda de pintar um quadro de São Mateus para no qual o santo deveria ser representado escrevendo o Evangelho sendo inspirado por um anjo.

Coerente com a idéia de um velho e pobre trabalhador que recebe a incumbência de escrever, Caravaggio pinta um São Mateus de pés sujos, com a mão guiada pelo anjo na realização de tão difícil tarefa para alguém que não tem o hábito de escrever.⁷ O naturalismo da obra não agradou ao clero de São Luís, os donos da encomenda, e Caravaggio foi obrigado a pintar uma nova tela, de acordo com a idéia que, na época, se tinha dos santos e dos anjos. *O resultado ainda é um*

bom quadro, afirma Gombrich, *mas não podemos deixar de sentir que o resultado foi menos vigoroso, menos honesto e sincero do que no primeiro quadro*. (GOMBRICH, 1992).

Através de Ranuccio, um mundo marginal de brigas, lutas e bebida é introduzido no filme. A prostituta Lena faz parte desse mundo. Homem de poucas palavras, Caravaggio parece contemplá-lo a maior parte do tempo. *Toda arte é contra a experiência da vida*, diz o pintor ao se retratar na figura de Jesus, ferida no peito, em *A incredulidade de São Tomé* (1601-1602). Ferido deslealmente em uma briga com Ranuccio, ele experimenta em si próprio a diferença entre carne e sangue e óleo e tinta.

Depois desses acontecimentos, o marquês Vincenzo Giustiniani, um dos financiadores de Caravaggio, decide que o amor profano é um *tema perfeito para o nosso gênio*. Surge então o quadro *O amor vitorioso* (1602-1603), onde Cupido é um alegre garoto nu, com asas, segurando uma flecha na mão direita e tendo vários objetos jogados a seus pés. No filme, essa tela é apresentada ao dono em uma espécie de *happening* que teria, inclusive, contado com a presença do Papa. Caravaggio teria produzido sua amiga Lena para levá-la a essa festa como uma verdadeira dama da corte.

Aparece aqui outro aspecto do mundo de Caravaggio: sua relação com a nobreza. Além das encomendas e exigências da Igreja católica, o pintor era também obrigado a satisfazer os desejos de uma corte que, a exemplo de Giustiniani, pagava o alto custo de sua arte.

Quanto à Lena, que nessa festa é apresentada a Scipione Borghese, torna-se personagem importante na obra de Caravaggio, ainda segundo a leitura

de Derek Jarman. Ela o teria inspirado na pintura de sua bela *Madalena* (1596-1597) e, alguns anos mais tarde, ao vê-la morta depois de ser afogada nas águas do rio Tibre, pinta *A morte da Virgem* (1606).

Porém, essa homenagem a sua Madalena, *afogada nas águas do esquecimento*, foi recusada pelo clero de Santa Maria della Scala, de Trastevere, que julgou a tela indigna de ocupar o altar de sua capela (CHIESA, 1988, p.96). Levando-se em consideração a versão de Jarman, é fácil entender o fato daquela Igreja do século XVII, tão preocupada com a sua imagem e com a aparência das coisas, não aceitar em seu altar o quadro de uma virgem representada por uma prostituta, além de tudo, grávida.

Esse quadro é, contudo, um exemplo perfeito da *contribuição barroca* de Caravaggio para *um novo regime da luz e das cores*, segundo Gilles Deleuze:

É uma contribuição barroca: Tintoretto e Caravaggio substituem o fundo branco de giz ou de gesso, que preparava o quadro, por um fundo sombrio marrom-vermelho; sobre esse fundo, eles colocam as sombras mais espessas, pintando diretamente e degradando no sentido das sombras. O quadro muda de estatuto, as coisas surgem do plano de fundo, as cores brotam do fundo comum que testemunha sua natureza obscura, as figuras definem-se pelo seu recobrimento mais do que pelo seu contorno. (DELEUZE, G., 1991, p.54).

A ênfase de Caravaggio em *A morte da Virgem* é dada ao sentimento de dor que domina a todos em volta da mulher morta. Sobre um fundo sombrio marrom-vermelho, aparecem as sombras espessas e as figuras recobertas por amplos tecidos, de que fala Deleu-

ze. Os apóstolos, homens de expressões cansadas, peles enrugadas e pés descalços, choram em volta daquela virgem que, claramente, parece estar grávida. A luz incide sobre a parte superior do corpo da virgem e sobre as costas da única mulher que, sentada ao seu lado, de cabeça baixa chora.

Ao episódio da morte de Lena, seguem-se alguns acontecimentos que culminarão com a morte de Ranuccio, assassinado por Caravaggio. Considerado culpado pela morte de sua antiga namorada, Ranuccio é preso. Porém, afirmando sua inocência, acusa Scipione Borghese, sobrinho do então Papa Paulo V e suposto pai da criança esperada por Lena, de ser o verdadeiro assassino. Caravaggio troca, então, a liberdade de Ranuccio pela pintura de um retrato do Papa⁸ com a finalidade, segundo a encomenda de Borghese, de fazer o povo *sentir a força do Santo Padre que é o único intérprete da vida de Jesus aqui na terra*. Ao sair da prisão, Ranuccio confessa ter matado Lena. *Fiz por amor a você*, diz Ranuccio a Caravaggio. Este, imediatamente, o mata. Caravaggio mata o amigo com a faca que o acompanhava desde sua juventude, em cuja lâmina estava inscrito o lema de toda a sua vida: *sem esperança, sem medo*.

Após matar Ranuccio, Caravaggio foge de Roma.⁹ Começa então o agitado período de quatro anos de viagens que culminarão com sua chegada a Porto Ercole, em julho de 1610. O filme de Jarman desconsidera esse período ao reconstruir a vida de Caravaggio e passa, quase que diretamente, do assassinato de Ranuccio para a sua morte.

Assim, a partir das perdas da *virgem* e do *amigo*, Caravaggio teria experimentado a sua própria perdição: ele é novamente um menino que, ao



lado do querido Pasqualone, vê a si mesmo no momento de sua morte. O adulto Michele é, então, o Cristo de *O Santo Sepulcro* (1602-1603) que, depois de morto na cruz, está sendo colocado no túmulo pelos apóstolos.

Encerra-se, desse modo, a leitura que o cineasta Derek Jarman faz da vida e da obra de Michelangelo Merisi, o Caravaggio. E, vale lembrar, ao fazer essa leitura, ele está ao mesmo tempo falando de uma determinada realidade que engendrou a vida e, principalmente, a obra de Caravaggio já que *não se pode compreender a arte independentemente dos costumes e das formas de pensamento de uma época, e vice-versa.* (FRANCASTEL, 1987, p.204).

A partir desse contato com o mundo caravaggiano, pode-se perguntar aqui, parafraseando a questão proposta por Marc Ferro acerca do cinema, de que realidade a pintura de Caravaggio é verdadeiramente imagem? - Talvez da realidade de um mundo em crise, marcado pela insegurança da transição entre os séculos XVI e XVII, que se refletirá na expressão artística daquele tempo.¹⁰ Era o fim da Renascença, com seu ideal de harmonia e equilíbrio baseado nas dimensões humanas sendo superado por uma onda de desequilíbrio de formas, exagero de sentimentos, de dimensões e, mais uma vez, com os olhos voltados para o céu. Era o início do período denominado Barroco.

Segundo Helmut Hatzfeld, o modo mais seguro de evitar confusão ao se falar de Barroco é adotar o siste-

ma e a terminologia que foram aplicados à História da Arte.

(...) faz já alguns anos que na História da Arte se chamou Barroco, no sentido totalizador, o estilo de época que se estende do Renascimento até o Rococó. Porém, dividindo esta época, de acordo com o desenvolvimento das variantes ou estilos geracionais, fala-se (...) antes de Maneirismo, que se origina pelo prolongamento e distorção das formas do último Renascimento; do Barroco clássico, com formas ao mesmo tempo majestosas e sóbrias dentro

de sua pomposa ostentação, e de Barroquismo, que exagera a linha barroca, quer no sobrecarregado churrigueirismo espanhol, quer no mais leve e prazenteiro Rococó francês. (HATZFELD, 1988, p.39).

Esses estilos geracionais de que fala Hatzfeld manifestam-se em períodos variados nos diversos países da Europa. Ainda segundo ele, na Itália o Renascimento ocorreu entre 1500 e 1530; o Maneirismo entre 1530 e

1570; o Barroco abrangeu os anos de 1570 a 1600; e o Barroquismo de 1600 a 1630.¹¹ Conforme essa periodização, a obra de Caravaggio foi produzida ao longo do Barroco e do Barroquismo.

Caracterizado de modo geral como um representante do Barroco italiano, Caravaggio ganha, contudo, a classificação especial de *naturalista*.¹² (TRIADÓ, 1991, p.52). Seu Naturalismo, marcado *pela fidelidade à natureza e às coisas, sem uma excessiva - isto é, programática - idealização* (MINISTERIO, 1991, p.52), representa uma ruptura

Era o fim da Renascença, com seu ideal de harmonia e equilíbrio baseado nas dimensões humanas sendo superado por uma onda de desequilíbrio de formas, exagero de sentimentos, de dimensões e, mais uma vez, com os olhos voltados para o céu.

radical com a pintura feita na Itália no período dito maneirista.

O Maneirismo é visto, até hoje, como um movimento menor, quase sempre confundido com a idéia de *amaneirado*. Esse preconceito contra o Maneirismo é ainda tão forte que, segundo Arnold Hauser, *tem de lutar-se contra certa resistência interna para adquirir a coragem de denominar maneirista os grandes artistas e escritores deste período*. (HAUSER, 1980, p.471).

Essa atitude negativa em relação à arte produzida no período de transição entre a Renascença e o Barroco tem sua origem no próprio século XVII. A arte pós-clássica foi vista, principalmente, como consequência de um processo de decadência da arte renascentista, transformada em mera rotina rígida servilmente imitada dos grandes mestres. Era, portanto, um estilo de arte afetado e trivial, redutível a séries de fórmulas. (HAUSER, 1980, p.471-472).

Sabe-se hoje, no entanto, que esse processo de decadência era a reação dos artistas à crise geral que, na primeira metade do século XVI, dominava a Itália depois da perda da supremacia econômica de seus Estados, da invasão do país por franceses e espanhóis e do saque de Roma, em 1527. Havia ainda o profundo choque sofrido pela Igreja Católica com a Reforma protestante.

Assim, ainda conforme Hauser, um sentimento de insegurança explicaria a atitude ambígua dos artistas desse período em relação à arte clássica pois, ao mesmo tempo em que a imitavam,

a distorciam por recusarem sua idéia de equilíbrio e distanciamento. (HAUSER, 1980, p.473).

Entre os críticos ferrenhos da arte maneirista estava o próprio Caravaggio. Valorizando, explicitamente, a expressão popular, Caravaggio desprezava o intelectualismo dos artistas italianos da época em que começou a pintar. Ao refinamento palaciano e à idealização da beleza característicos da arte maneirista, contrapôs a beleza da natureza humana em sua dimensão real. Os homens, as mulheres e até os santos de suas telas sentem dor e medo, têm rugas e, quase sempre, são mostrados em sua condição de pobres e sofridos trabalhadores.

Os quadros de Caravaggio nos dão a sensação de entrar em contato com o lado oculto daquela sociedade marcada pela encenação dos rituais do Rei e da Igreja, que busca-

va intensamente a boa aparência como provam os inúmeros manuais de bem viver, de bem se comportar e até de bem morrer existentes ao longo dos séculos XVII e XVIII.

As luzes e sombras de Caravaggio aproximaram a pintura da vida cotidiana do homem comum, embora grande parte de sua obra trate de temas bíblicos.

Segundo Gombrich, Caravaggio quis ver os eventos sagrados com os próprios olhos como se estivessem acontecendo na casa do vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem muito reais e tangíveis. (GOMBRICH, 1992, p.306). Sua leitura particular da Bíblia não tinha anjos ou nuvens no céu, isto é, não

Os quadros de Caravaggio nos dão a sensação de entrar em contato com o lado oculto daquela sociedade marcada pela encenação dos rituais do Rei e da Igreja, que buscava intensamente a boa aparência...



valorizava o sobrenatural mas, ao contrário, buscava nela o natural, identificado com a linguagem popular. Por causa desse seu esforço de *modernização do sagrado* (FRANCASTEL, 1987, p.105), fala-se até de uma *Bíblia de Caravaggio* ou, ainda, da *Bíblia dos pobres* (CHASTEL, 1988, p.8) de Caravaggio.

De modo geral, os elementos mais importantes da obra de Caravaggio estão presentes no filme de Derek Jarman. Apesar de sabermos que Jarman nos apresenta uma biografia muito particular do pintor italiano, o filme é bastante fiel ao espírito caravaggiano. E o mais importante é que esse *espírito*, de certa forma, também faz parte do nosso mundo contemporâneo. De alguma maneira, Jarman é Caravaggio - ou antes, é um homem barroco - tal como Caravaggio poderia ser Jarman e viver na Europa do final do século XX.

Essa identificação fica evidente ao longo do filme; até mesmo muito explícita quando, em alguns momentos, nos defrontamos com elementos característicos do mundo contemporâneo tais como máquinas de escrever e de calcular, revistas, roupas, ruídos de helicópteros etc.

Uma cena em especial revela essa ambigüidade do filme: um homem datilografa uma carta dirigida aos *amantes da arte* para alertá-los contra Caravaggio, *uma droga perniciosa* que, com a *conivência* do Cardeal Del Monte, *roubou a encomenda dos quadros de S. Mateus*. Ao concluir a carta, ele observa que suas palavras eram

uma triste... reflexão... do nosso tempo. A que tempo, no entanto, ele estaria se referindo? Ao tempo de Caravaggio, em torno do início do século XX, quando o nosso pintor foi depreciado pela crítica positivista; ou ao próprio tempo de Derek Jarman?

Em que medida Derek Jarman, um cineasta que esteve constantemente interessado em discutir, através de seus filmes, as complexas relações entre o poder e a liberdade (talvez a liberdade de ser homossexual seja a questão principal em sua filmografia¹³), utiliza-se de Caravaggio - *figura intrépida, até extravagante, herói de romance de aventuras nos bas-fonds de Roma* (CHASTEL, 1988, p.8) - para refletir sobre o seu próprio mundo?

Embora essas questões não possam ser respondidas no âmbito deste ensaio, devem servir ao menos para reforçar a crença na possibilidade de se utilizar o cinema - mais exatamente, os filmes de ficção - como uma fonte importante para o estudo da história.

Contudo, ao se trabalhar com esses filmes sob a forma de textos escritos, de algum modo, perde-se o que eles têm de mais precioso: suas imagens em movimento. No caso de *Caravaggio*, essa perda é dupla - além da beleza da reconstrução das imagens de Michelangelo Merisi, perdemos também a inusitada possibilidade de vê-las em movimento nas imagens de Derek Jarman. Essa observação, porém, nada mais é do que um convite a uma prazerosa viagem pelo mundo barroco através das imagens de *Caravaggio*.

NOTAS

¹ *Caravaggio*, Inglaterra, 1986. Escrito e dirigido por Derek Jarman; elenco: Nigel Terry, Sean Bean, Michael Gough, Tilda Swinton, Spencer Leigh; prêmio de Melhor Filme no Festival de Berlim.

² Nessa perspectiva, pode-se citar alguns trabalhos de Edgar Morin (*Le Cinéma et l'Homme Imaginaire*; *Essais d'Anthropologie Sociologique*, 1956; *As Estrelas*; *Mito e Sedução no Cinema*, 1972), Annie Goldman (*Cinéma et Société Moderne*, 1967), Jean-Patrick Lebel (*Cinéma et Ideologie*, 1971), Pierre Sorlin (*Sociologie du Cinéma*, 1977; *The Film in History - Rastating the Past*, 1980) e, em especial, Marc Ferro (*Cinéma e História*, 1977; *Film et Histoire* (org.), 1985; *A História Viglada*, 1985).

³ Para alguns biógrafos, o ano de nascimento de Caravaggio foi 1571. Segundo o catálogo de uma exposição sobre pintura italiana nos séculos XVII e XVIII, ele nasceu a 28 de setembro de 1573. Cf. Ministério da Instrução Pública. *De Caravaggio a Tiepolo*; *Pintura italiana nos Séculos XVII e XVIII*, São Paulo, setembro-outubro 1954, Direção Geral das Antigüidades e Belas Artes, Roma, p.46.

⁴ As citações sem a devida referência serão sempre falas do filme *Caravaggio*.

⁵ Tendo cometido um homicídio em maio de 1606, Caravaggio foi obrigado a fugir de Roma. Em um longo roteiro de quatro anos de brigas, prisões e fugas (enquanto também pintava), ele chega a Porto Ercole, onde lhe roubam tudo o que possuía. *E na própria praia batida pelo sol de Porto Ercole morre de malária sem qualquer assistência, enquanto em Roma se tinha chegado à decisão de lhe conceder o perdão*. Ministério da Instrução Pública, op. cit., p.47.

⁶ Uma *realização* dessa fantasia de se entrar num quadro, caminhar dentro dele, falar com seus personagens é a que o cineasta japonês Akira Kurosawa faz em seu filme *Sonhos* (1990), quando em um dos episódios um personagem entra numa tela de Van Gogh.

⁷ Comprado na época pelo marquês Vincenzo Giustiniani, essa primeira versão de São Mateus e o Anjo encontrava-se no Kaiser Friedrich Museum quando foi destruída em 1945, com a queda de Berlim ao final da Segunda Guerra Mundial. Cf. A. O. D. Chiesa, op. cit., p.91.

⁸ Segundo a documentação das obras de Caravaggio em *Tout L'Oeuvre Peint de Caravage*, op. cit., p.104, esse *Retrato de Paulo* não é com certeza uma obra de Caravaggio mas, apenas, atribuída a ele.

⁹ *Refugiou-se primeiro junto ao Príncipe Colonna em Paliano, pintando para ele, além duma Madalena agora perdida, uma Ceia de Emaus (...); transfere-se depois a Nápoles (em fins de 1606) pintando algumas obras (...). De Nápoles vai a Malta, onde em 14 de julho de 1608 é nomeado cavaleiro e onde pinta várias outras obras. Em outubro de 1608 foge da prisão na qual tinha entrado por brigas com outro cavaleiro da Ordem e vai a Siracusa na Sicília, onde executa o Enterro de S. Luzia (...). Depois transfere-se para Messina e deixa nesta cidade a Adoração dos Pastores e a Ressurreição de Lázaro (...). A última obra conhecida do Caravaggio, a Natividade de S. Lourenço e S. Francisco é de 1609 e (...) encontra-se em Palermo. Perseguido pelos amigos do ofendido cavaleiro de Malta, o Caravaggio passa da Sicília a Nápoles. É aqui, em outubro, é gravemente ferido; volta a fugir por mar e chega a Porto Ercole*. Ministério da Instrução Pública, op. cit., p.46-47.

¹⁰ Sobre as crises estéticas como representações das crises mais gerais da sociedade, cf. Chistiane Poletto. *Art et Pouvoirs a L'Age Baroque*; *Crise mystique et crise esthétique aux XVI et XVII siècles*, Paris, L'Harmattan, 1990.

¹¹ Na Espanha, o Renascimento teria acontecido entre 1530 e 1580; o Maneirismo entre 1570 e 1610; o Barroco entre 1610 e 1630; e o Barroquismo entre 1630 e 1670. Na França, o período do Renascimento seria de 1550 a 1590; o do Maneirismo de 1590 a 1640; o do Barroco de 1640 a 1680; e o do Barroquismo de 1680 a 1720. Cf. H. Hatzfeld, op. cit., p.51.

¹² Segundo Juan-Ramón Triadó, *a corrente naturalista tem um nome: Caravaggio*.

¹³ Quanto à *Caravaggio*, vale lembrar que em nenhum momento se discutiu a veracidade ou não de sua condição de homossexual (afirmada por Jarman em seu filme e não tratada por nenhum dos autores consultados) já que essa questão não era importante para este trabalho.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, G. *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. São Paulo : Martins Fontes, 1980.
- CHASTEL, André. Introdução. In: CHIESA, A. O. D. *Tout l'oeuvre peint du Caravage*. Paris : Flammarion, 1988.
- CHIESA, A. O. D. *Tout l'oeuvre peint du Caravage*. Paris : Flammarion, 1988.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro : Globo, 1987.
- DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas : Papirus, 1991.
- FERRO, M. *A História vigiada*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa : Edições 70, 1987.
- GOFF, J. Le e NORA, P. (Org.) O Filme: uma contra-análise da sociedade? In: -----, *História: novos objetos*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976.
- GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. 15.ed. Rio de Janeiro : Guanabara Koogan, 1992.
- HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo : Perspectiva/EDUSP, 1988.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3.ed. São Paulo : Mestre Jou, 1980. v.1.
- METZ, Christian. *O Significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa : Livro Horizonte, 1980.
- MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA. De Caravaggio a Tiepolo: pintura italiana nos séculos XVII e XVIII. São Paulo : Roma : Direção Geral das Antigüidades e Belas Artes, 1954.
- TRIADO, Juan-Ramon. *Saber ver a arte barroca*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.

MARIA DO SOCORRO SILVA CARVALHO: Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente, fazendo o Doutorado em História Social na USP onde desenvolve pesquisa sobre o Cinema Novo como fonte para o estudo da história dos anos 1960 no Brasil.