

O Sagrado e o Profano: 400 anos sem Caravaggio

Flavio Felício Botton

Prof. Mestre de História da Arte e Literatura Portuguesa da UniABC
galaaz67@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende, além de homenagear os 400 anos da morte de Caravaggio, propor uma leitura interpretativa de algumas de suas obras, guiando-se pela noção de hierofania, desenvolvida na literatura do historiador de religiões Mircea Eliade. Essa idéia apresenta uma noção de sagrado que vai muito além da instituída pela Igreja Católica do período barroco e se volta para uma visão primitiva, primordial, uma visão que evoca o sagrado como acontecimento iniciado por uma revelação divina *in illo tempore* e que funda uma narrativa mítica.

Palavras-chave: Caravaggio, sagrado, profano, religiões, hierofania, narrativa mítica

Introdução

A figura do artista incompreendido é um lugar comum bastante freqüente na história das artes e da literatura. O irrequieto homem que se coloca na vanguarda do pensamento, inconformado em sentir-se obrigado a ruminar idéias antigas, que julga há muito digeridas; ou o escritor que se recusa a ser um mero divulgador ou repetidor de modelos desgastados, ainda que de sucesso assegurado, são personagens conhecidos de todos, posto que por ação deles é que avança mais vigorosamente a história da humanidade.

Há exemplos abundantes de grandes artistas que, desprezados por críticos contemporâneos, tiveram seus nomes gravados profundamente na cultura e na tradição de suas categorias artísticas.

Sílvio Romero desacreditou da obra de Machado de Assis, cuja pena lançou-se igualmente impiedosa sobre os dois mais famosos e influentes romances de Eça de Queirós. Feliciano Castilho atribui aos arroubos da juventude, a ser esquecido em poucos anos, a poética revolucionária de Antero de Quental. Monteiro Lobato, grande visionário em diversas questões nacionais, deixou-se escandalizar pela vanguarda artística de Anita Malfatti.

Um dos primeiros artistas a sofrer com o despreparo de seus contemporâneos não foi um escritor, mas sim um sensacional pintor: Michelangelo Merisi, mais conhecido pelo nome da região próxima a Milão onde nasceu, o marquesado de Caravaggio.

Filho do arquiteto de Francisco Sforza, Caravaggio chega a Roma na primeira metade da década de 1590, em um momento crítico para a história da arte ocidental. Os clássicos Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti eram já parte da história, passado gravado principalmente nas paredes dos palácios e capelas do Vaticano. Os maneiristas, por sua vez, haviam esgotado as possibilidades nos pincéis de seus mestres, notadamente de Tintoretto e de El Greco.

Era necessária uma renovação e ela veio com a audácia e com a intempestividade de Caravaggio. Às idealizações renascentistas e aos artificialismos maneiristas, o pintor impõe um realismo tão cru e brutal, tão intenso, que foi preciso um termo diferente para designá-lo: naturalismo. Fosse sublime ou fosse grotesco, belo ou horrendo, o que apareceria na obra de Caravaggio seria a Verdade, o Real e não uma idealização suavizada pelos filtros artísticos e ideológicos de um estilo desgastado e repetido à exaustão.

Esse amor pelo real levou o artista a fazer escolhas bastante singulares e extremamente arriscadas em suas obras. Para representar a Nossa Senhora dos Peregrinos, Caravaggio utiliza como modelo uma prostituta da Piazza Navona. Os padres agostinianos recusam a obra. Da

mesma forma que, alguns anos antes, a Igreja de San Luigi dei Francesi havia igualmente recusado aquela que foi a primeira versão de **São Mateus e o anjo**. Alegou-se que a figura do santo era mais parecida com um camponês de pés sujos e que o anjo era por demais humano e sensual.

A Morte da Virgem, uma imensa tela de 369 X 245 cm, fica tempos sem interessar a comprador algum. As carmelitas da Igreja de Santa Maria della Scalla recusam a obra, que se parece mais com uma cena cotidiana que com o velório da mãe do Salvador, por ouvirem-se boatos de que Caravaggio havia usado como modelo uma cortesã que morrera afogada no rio Tibre.

Em meio a estas, outras dificuldades. Uma vida das mais agitadas: agressões morais e físicas, lutas, emboscadas, acusações de assassinato, fugas e, ainda antes de completar quarenta anos, uma morte misteriosa, talvez latrocínio, talvez vingança de um dos muitos desafetos que cultivou, ocorrida há 400 anos.

Por mais de uma vez, Michelangelo Merisi teve em suas mãos a chance de agradar os poderosos mecenas e viver calmamente. Porém, igualmente por mais de uma vez, Caravaggio não compartilhou com as visões conservadoras e acabou, sempre, por chocar e escandalizar, tanto o público em geral, quanto, como acima vimos, os que encomendavam as obras suas.

Utilizar prostitutas e mendigos como modelos para santos, apresentar apóstolos em trajes puídos e empoeirados, ou ainda encenar os momentos decisivos das narrativas cristãs como simples fatos cotidianos foram alguns dos pecados de Caravaggio.

O sagrado católico, a que podemos chamar de “sagrado institucional” da Igreja, via com muito maus olhos estes tipos de representação. Muito se falou que este “amor pelo real” do pintor seria um passo para a heresia, pelo fato de as obras afastarem-se dos dogmas e das representações convencionais. Veja-se, por exemplo, o Cristo que preside a **Ceia em Emaús** (1601, óleo sobre tela, 139 x 195 cm, National Gallery, Londres), um jovem de bochechas rosadas e rechonchudas e, fato sem perdão, ainda imberbe. Recusado.

O que se chama aqui de “sagrado institucional” tem uma forte razão de ser e, principalmente, de aparecer, pois vive-se, no período em questão, o clima contra-reformista. A Igreja Católica passa pelo pós-trauma da cisão e mantém-se alerta contra o avanço da “heresia protestante”. Não se pode neste momento deixar soltas as idéias de representação do sagrado, correndo-se o risco de ver, nas paredes das igrejas, elementos estranhos ou mesmo nocivos ao dogma.

Assim, por um lado, mostrou-se o “braço forte” da Inquisição com o Santo Ofício, restabelecido em 1542. Desnecessário comentar que a violência e a intolerância do fanatismo

religioso, travestidos de Santa Inquisição, deixaram cicatriz profunda na sociedade européia, assassinando nas fogueiras inquisitoriais, apenas em Portugal, por exemplo, mil trezentos e setenta e nove pessoas nos cento e quarenta e três anos de atividades que vão de 1541 a 1684, como informa José Hermano Saraiva (1995), eminente historiador lusitano.

Por outro lado, porém, houve a intenção de dar “novos ares” à doutrina, da mesma forma que se fazia necessário renovar as bases da vida eclesiástica, contrariando a vida desregrada que levava o baixo clero até então. Definiriam-se assim, normas rigorosas para a criação, funcionamento e manutenção das ordens religiosas.

Este sentimento de necessidade de uma reforma interna já encontrava terreno nas altas esferas do clero, bastante insatisfeito com os rumos tomados pelas ordens menores, quase sempre convivendo com escândalos e impropriedades à vida sacerdotal. Aproveitando então o momento, que exigia uma resposta da Igreja às teses protestantes, procurou-se também nortear os mais diversos assuntos ligados à cristandade católica. Assim, além de responder uma a uma as proposições protestantes, como a salvação pela fé e a infalibilidade da Bíblia, a Contra-Reforma tratou também de assuntos internos, como a formação e conduta do sacerdote e, de forma ainda mais ampla, das próprias formas de representação artística.

Então, no texto do Décimo Nono Concílio Ecumênico, realizado entre 1545 e 1563 e convocado pelo Papa Paulo III, mais conhecido como Concílio de Trento ou como Concílio da Contra-Reforma, lemos:

“Toda a lascívia deve ser evitada; de modo que figuras não devem ser pintadas ou adornadas com uma beleza que leve a luxúria. Nem a celebração dos santos ou a visitação das relíquias seja corrompida em bagunça e bebedeira (...) 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. 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.”¹

Restringe-se então, como atribuição dos clérigos mais graduados, as escolhas para representação do sagrado, o que visa assegurar a inquestionabilidade dos dogmas, situação por sinal que em nada se parece com os primórdios da arte cristã, quando ela ainda não podia abandonar as catacumbas.

Obviamente, muitos dos problemas de Caravaggio foram causados, não por sua representação do sagrado, mas por seu temperamento beligerante e contestatário. Mas, para a

¹ Tradução livre de: **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. Encontrado em <http://history.hanover.edu/texts/trent/ct25.html> (17-jul-2009). Hanover Historical Texts Project, Scanned by Hanover College students in 1995.

leitura das obras proposta por este trabalho, deixaremos-nos guiar por uma idéia de sagrado que vai além da noção do sagrado institucional da Igreja Católica da época, e se volta para uma visão primitiva, primordial, uma visão que evoca o sagrado como acontecimento iniciado por uma revelação divina *in illo tempore* e que funda uma narrativa mítica. Vejamos então, o que significa este sagrado *latu sensu* e de que maneira este conceito se revela útil na percepção da obra de Michelangelo Merisi.

A hierofania e o mundo sagrado

O homem moderno deixou-se levar, gradualmente, por um racionalismo feroz e intolerante, que despreza todas as possibilidades que não sejam cientificamente explicáveis. Desde seus primeiros intentos racionalistas, passando pelo Renascimento, pelo Iluminismo do século XVIII e chegando até o Cientificismo do século XIX, a história do homem tem sido também uma história de ruptura com os mitos, com os ritos e com os instintos, em nome da Razão absoluta. Como percebeu Jung (1995), agora vemos o homem completamente dissociado do mundo que o envolve. Chegamos ao ponto mais alto da trajetória que alterou a posição do homem de parte integrante do universo natural, para sujeito que dispõe da natureza como objeto e não mais dela participa.

Apesar disto tudo, apesar de o homem procurar insistentemente romper com o seu passado mítico, o sagrado continua a envolvê-lo em diversas ações cotidianas. Mesmo o homem não religioso, admite a existência de espaços “diferentes”, considerados sagrados. Ainda que descrente e ateu, um homem não se sente completamente à vontade para gritar dentro de um templo. Da mesma forma que considera o lar, ou a terra natal, paisagens invioláveis a que se deve respeito.

Esta noção de espaço diferenciado torna-se muito mais acentuada para o homem religioso, cujo instinto mostra que não há uma homogeneidade espacial ao seu redor. Pelo contrário, há o espaço sagrado, forte e real, normalmente centro de um universo, em oposição ao espaço profano, periférico e secundário.

Mas como um espaço sagrado se revela? Mircea Elíade (2001), historiador de religiões, nos sugere a idéia de hierofania, que seria algo como uma revelação sagrada. O princípio, difícil de se explicar racionalmente, se torna mais claro se tivermos em mente que toda a história de todas as religiões se constituem por um grande número de hierofanias. A história da jovem Maria, por exemplo, toma o conhecido rumo após uma revelação divina, a visita do anjo da anunciação.

De caráter variado e transcendente, a hierofania não modifica necessariamente a natureza de um fenômeno, mas interpreta-lhe de forma instintiva e inusitada. Jung relata, em **O homem e seus símbolos** (1995), um acontecimento que pode ser visto como uma hierofania: um habitante da selva africana se depara, em plena luz do dia, com um animal reconhecidamente noturno. Este animal é visto pelo homem como a “alma do mato” que ali se revela, sem deixar de ser, por outro lado, o mesmo animal. Da mesma forma que os antigos gregos, em especial os sacerdotes de Zeus, acreditavam que o Porta-Égides se manifestava por meio do vento que soprava por entre as folhas do carvalho.

Podemos dizer que estas hierofanias são como vestígios, pois se o homem acredita que o mundo foi feito por divindades, a obra não pode deixar de transparecer, pelo menos em parte, os seus autores. As palavras de Mircea Eliade, ao descrever a visão do sagrado para o homem religioso, faz-nos entender que há uma união indissolúvel entre “natural” e “sobrenatural”. Assim, a revelação sagrada pode se dar por qualquer elemento que, em determinado momento, transcende o seu significado sob os olhos do homem religioso.

Não se pode, à primeira vista, dizer no entanto que o mundo seja todo ele sagrado, embora assim pareça ao homem religioso, pois este conceito depende do seu oposto, o profano. Logicamente, um não existe sem o outro. Mas, como vimos, a natureza não é apenas o seu viés concreto, estando sempre impregnada de um valor religioso, percebido por meio de vestígios insuspeitos que delatam os deuses criadores.

Destarte, podemos dizer que o sagrado pode se manifestar em qualquer local, evento, pessoa, animal ou elementos outros, naturais ou artificiais. Esta manifestação, a hierofania, funda então um espaço sagrado, um local ou momento em que irrompe, pela primeira vez, uma sacralidade, organizando ali o centro de um novo mundo, uma nova história, ou, em uma palavra, um novo mito. Temos assim, nesta ocasião, o espaço sagrado na visão do homem religioso, uma realidade absoluta que se opõe à não-realidade do mundo envolvente, ao mundo profano, ao não-mundo, posto que afastado das manifestações divinas.

Ao reatualizar a história sagrada, o homem funda o mito e revive então o comportamento dos deuses ou heróis e mantém-se assim no nível da divindade e no mundo realmente significativo.

Vê-se, por certo, que esta noção de sagrado primordial muitas vezes acaba por se distanciar da mesma idéia institucional das grandes religiões que tendem a desprezar o poder cotidiano das hierofanias, em nome de um sagrado que nunca se manifesta ao homem comum e nunca permite que este se aproxime da divindade, de que é parte importante. É como se os santos já nascessem santos e os heróis possuíssem a marca da bravura desde o berço e nunca

houvessem existido dúvidas ou sequer vida anterior ao relato da revelação. Ao afastar o lado humano e cotidiano dos heróis, santos e mártires, dificultamos o surgimento de novos mitos. Percebe-se que isto é necessário, por um lado, pois o homem precisa de certa estabilidade, mas, por outro, faz com que ele se afaste, cada vez mais, do mundo sagrado, de que faz parte.

Percebe-se ainda mais, a distância desta noção de sagrado para a idéia do sagrado institucional já mencionado. A aparente instabilidade provocada pela noção de hierofania é incompatível com o dogma católico, todo ele já firmado no Livro.

Caravaggio vem, por sua vez, desmontar o sagrado oficial e cerimonioso, tão afastado do homem quanto artificial em suas representações. Em suas obras, o mundo sagrado se manifesta como pequenas hierofanias cotidianas, que acabam por se tornar, em seu próprio mito posteriormente, grandes histórias de santos e mártires.

O sagrado como manifestação cotidiana

Vejamos então alguns exemplos deste fenômeno nas obras do mestre. Começemos por uma de suas mais famosas composições, *A Conversão de São Paulo*, grande tela de 230 por 175 cm, que se encontra nas paredes da Igreja de Santa Maria Del Popolo, em Roma.

A cena da conversão já havia sido tema da pintura por diversas vezes. Como nos alerta Lambert (2001), além de uma versão realizada pouco tempo antes, do próprio Caravaggio, conhece-se as obras de Ludovico Carraci e de Alessandro Bonvicino. A visão de Caravaggio para o tema, no entanto, é de uma simplicidade impressionante, compondo-se a cena por apenas três elementos.

FIGURA 1



Caravaggio, *Conversão de São Paulo*, 1601. Santa Maria del Popolo

Primeiro, tomando mais de metade da área da tela, vemos um cavalo mostrando-nos os quartos traseiros. Ao chão, em decúbito dorsal, as pernas levemente flexionadas e os braços alçados, está o futuro santo, em roupas que deveriam ser de um legionário romano. No canto esquerdo da tela, um homem, provavelmente um dos companheiros que seguia o soldado, segura as rédeas do cavalo, acalmando o animal. Talvez seja lícito dizer que há um quarto personagem: a luz, que tem sua fonte fora do nosso campo visual, mas que atravessa a cena iluminando grande parte do cavalo e do corpo do legionário caído.

A narração da conversão de Saulo é-nos feita nos Atos dos Apóstolos, em seu capítulo nove e resume-se da seguinte maneira:

Saulo era um soldado romano que se esforçava ao máximo para acabar com a Igreja ainda em seus primeiros anos, indo de casa em casa, arrastando homens e mulheres e jogando-os na cadeia. Certa vez, na estrada que levava a Damasco, para onde Saulo se dirigia com o intento de capturar mais seguidores de Cristo, uma luz que vinha do céu, brilhou imensamente em volta dele. Saulo, cegado pela claridade, caiu ao chão e ouviu uma voz que lhe dizia: “Saulo, Saulo, por me persegues?”. O romano, sem nada poder enxergar retruca “Quem é o senhor?” e a voz lhe responde “Eu sou Jesus, aquele que persegues, mas levanta-te, entra na cidade, e ali dirão a você o que fazer”. Os companheiros de Saulo, que ouviram igualmente a voz, mas tão pouco viram algo, levaram-no para Damasco, cidade em que ficou três dias cego, sem comer, nem beber nada. Inspirado por Jesus, um crente de nome Ananias procura Saulo, deposita suas mãos sobre ele que volta imediatamente a enxergar. Saulo passa a ser um dos mais ativos seguidores de Cristo, espalhando a palavra em Damasco e várias outras cidades, até que em sua viagem missionária a Chipre, passa a ser chamado de Paulo.

Como se percebe, a tela nos remete ao exato momento em que Saulo, cegado pela luz divina vai ao chão e ouve a voz do Salvador. A cena se reduz, nos pincéis de Caravaggio, aos elementos mais essenciais. Não há nada excessivo ou supérfluo, nada confuso. Toda a cena, a narração do Evangelho, o alarido dos companheiros de armas, tudo é reduzido ao cerne da conversão. Não há, por exemplo, cenário ao fundo, pois ele em nada contribuiria para a compreensão da profunda transformação que se opera no interior do legionário.

O mais interessante a ser reparado é que não há nem sequer um elemento claramente sobrenatural. Compare-se, por exemplo, a versão anterior da “conversão” do próprio Caravaggio. Nela, além de reinar o caos dos corpos de homens e animais contorcendo-se na confusão vemos, não a luz, mas o próprio Cristo, acompanhado por um anjo. O Salvador estende os braços, como em um gesto de acolhida ao futuro santo. Esta primeira versão está

mais próxima da teatralidade exagerada do barroco, mas a segunda exprime a verdadeira genialidade de Caravaggio.

FIGURA 2



Caravaggio, **Conversão de São Paulo** (Primeira Versão), 1600, Coleção do Príncipe Guido Odescalchi (Roma).

Note-se que, ao eliminar todos os elementos supérfluos e sobrenaturais da cena, o mestre dá ao episódio um aspecto praticamente cotidiano, o que nos leva a refletir que, para a experimentação religiosa, não há a necessidade da manifestação do sagrado convencional e institucional. O raio de luz que atinge Saulo e o leva ao chão é uma hierofania, uma revelação que funda, naquele exato instante, uma nova história, a do apóstolo Paulo, que espalhará a palavra de Cristo em Damasco, Chipre e muitas outras cidades.

Retomando as palavras de Mircea Eliade, lembramos que para o homem religioso, no *latu-sensu* da expressão, o sobrenatural e o natural estão intimamente ligados. Como já se disse, a “sobrenatura” se manifesta ao homem por meio dos elementos naturais. Em outras palavras, a natureza apresenta ao homem possibilidades de transcendência. Isso se-nos revela na obra de Caravaggio com este raio de luz que derruba Paulo da montaria. Essa luz é um dos símbolos que revela a transcendência do mundo. Como no nosso exemplo anterior, sem deixar de ser luz é também a presença divina que se mostra ao homem religioso. Diferentemente das palavras do evangelho, em que todos os companheiros ouvem a voz divina, aqui a revelação se faz apenas ao santo.

Interessa destacar ainda que a presença do cavalo de Paulo é significativa do ponto de vista da hierofania. O mesmo Mircea Eliade nos mostra que um sinal, portador de significação religiosa, funda um momento sagrado. Só que, muitas vezes, o homem não recebe este sinal a não ser pela intervenção de um outro ser, normalmente um animal. Assim, o cavalo pode

mostrar que determinado lugar é suscetível de receber uma revelação religiosa, como acontece a Paulo em sua jornada a Damasco.

Desta forma, ao mesmo tempo em que a revelação se faz para Paulo, para o espectador ocorre o choque em relação ao sagrado católico. Como vimos, nas palavras do Concílio, as imagens profanas deveriam ser evitadas e, na cena de Caravaggio, o sagrado só se vê em seu aspecto de revelação cotidiana da qual não participam os elementos reconhecíveis do sagrado cristão.

Não podemos, no entanto, dizer que uma revelação sagrada prescindia sempre de elementos sobrenaturais como neste caso. Muito pelo contrário, pois a hierofania é também, como já se disse, uma manifestação do mundo sobrenatural no mundo cotidiano e ordinário.

Falando-se em situações cotidianas não nos pode deixar de vir à mente várias obras de Caravaggio, mas, em especial, podemos pensar na já citada **Ceia em Emaús**. Esta obra trata de um momento chave para a história do cristianismo, posto que tematiza-se em torno da questão da ressurreição, fundamental para essa crença.

A **ceia em Emaús** é um episódio narrado no Evangelho de Lucas, em seu capítulo vinte e quatro, que se passa três dias após a suposta morte de Jesus. Seguiam para o povoado de Emaús, dois discípulos de Cristo a lamentar sobre os recentes acontecimentos, quando um estranho vem juntar-se a eles. Os três conversam sobre as escrituras durante a jornada até que, já de noite, chegam a uma hospedaria. Os discípulos insistem para que o estranho junte-se a eles para a ceia. Ao sentar-se à mesa, o homem desconhecido pega o pão e dá graças a Deus, repartindo-o e entregando-o aos discípulos que, só neste momento, reconhecem o Cristo, que desaparece em seguida.

FIGURA 3



Caravaggio, **Ceia em Emaús**, 1601, National Gallery, Londres.

Caravaggio nos remete a este exato instante do reconhecimento e o espanto que ele causa transparece no rosto e no gesto dos dois homens. À direita da tela, provavelmente Cleófas, com um puído casaco verde, apóia-se nos braços da cadeira, como quem vai se levantar devido ao grande assombro desencadeado pela visão. Vemos uma pequena parcela de seu rosto que, identicamente, revela por meio do cenho franzido a surpresa de ver o mestre ressuscitado.

Já à direita da tela, temos o outro discípulo, identificado por alguns historiadores como São Pedro, por ter sido o primeiro a ver Jesus ressuscitado, ainda que a passagem de Lucas nomeie apenas Cleófas. Seu gesto, provocado igualmente pelo espanto, ao abrir os braços, nos remete à cruz e posição da crucificação.

Ao centro, presidindo a ceia, Jesus, como já foi dito, de bochechas rosadas e rosto imberbe, parece ter a sua imagem projetada sobre os outros dois. A expressão de seu rosto, um tanto feminino, repousa entre a tristeza e a serenidade. As mãos delicadas, contrastando com as rudes dos companheiros, realizam o gesto da bênção que desperta o reconhecimento dos discípulos. Sua sombra projetada na parede forma uma espécie de auréola negra, condizente com o sofrimento dos últimos dias.

As roupas das três personagens parecem encardidas ou empoeiradas, como quem realmente viajou pelas estradas da Judéia, e contrastam com o branco da toalha de mesa e do guardanapo ao colo do suposto São Pedro.

Há uma quarta personagem em cena, provavelmente o estalajadeiro, que não é mencionado nas escrituras, mas que também aparece em outra versão do mesmo episódio nas tintas de Ticiano (1540, atualmente no Museu do Louvre, Paris).

O cenário é uma refeição cotidiana apenas aparentemente, como veremos mais adiante. Aqui, porém, não seria completamente correto dizer, como na obra anterior, que não há elementos sobrenaturais, posto que a presença de Cristo, ainda que sua aparência nada traga de estranhamento, é, por si só, extraordinária.

Este seria precisamente o momento de manifestação da hierofania, o despertar de uma revelação que funda, neste exato instante, o Cristianismo, só possível após o mito sagrado da ressurreição.

Destaque-se que, exceto pela presença do suposto morto, à primeira vista, nada há de especial na cena. Homens comuns, como realmente teriam sido os primeiros seguidores de Cristo, e não imagens idealizadas de santos. Trabalhadores brutos e de poucas posses, daí suas vestes sujas e puídas, suas mãos rudes e expressões grosseiras, cuja representação poderia

chocar os mais ortodoxos, mas que descreve com maior integridade quem eram os primitivos cristãos e em que casta de ambientes, reais e cotidianos, os milagres de Cristo tiveram lugar.

Neste instante, como que a ilustrar as palavras de Mircea Eliade, uma sacralidade irrompe em meio ao espaço, que deixa de ser profano e ordinário, e funda um novo mito. Como se disse também, o espaço cotidiano está, para o homem religioso, revestido de pequenas revelações sagradas. Estas hierofanias estão igualmente representadas na obra, por meio dos diversos elementos simbólicos presentes. São pequenos componentes secundários da cena, que assumem, no contexto da ressurreição, um significado maior, sem deixar, obviamente, de ser um elemento natural. Lembremo-nos de que este mundo que pretendemos descrever está repleto de sacralidade, visível apenas ao homem religioso.

Tome-se, por exemplo, a ceia servida às três personagens. Não sendo citado o seu conteúdo nas escrituras, exceto no caso do pão, podemos entender seus elementos como escolhas, conscientes ou não, do próprio artista. Vejamos então seu conteúdo.

Ao centro da mesa, uma ave, provavelmente um frango, e os pães, já divididos por Jesus, estão à frente de cada um dos comensais. Na beira da mesa, quase como se estivessem para cair ao chão, uma cesta de frutas, que nos mostra, não só a maestria do pintor na arte da natureza morta, mas também na técnica do esboço. Nela, vemos claramente, entre outras frutas, a maçã, a romã e as uvas.

Esta ceia, por um lado comum, está, por outro lado, carregada de significados simbólicos. A ave, por exemplo, escolhida por Caravaggio como prato central da refeição, é reconhecidamente símbolo da união entre o céu e a terra, como se fosse uma espécie de intermediário entre os reinos celestial e terreno. Esta simbologia se coaduna com o episódio de Emaús, haja visto que o trabalho que Jesus realiza e que se consuma com a ressurreição é justamente o de intermediar Deus e os homens, resgatando-os do pecado original.

Se considerarmos a ave, como já dissemos, um frango, por extensão, um galo, a simbologia fica ainda mais evidente. Por ser o animal que “anuncia” o dia, liga-se frequentemente com a superação das trevas por meio da luz. O cristianismo, em especial, tem neste animal um símbolo justamente da ressurreição. Lexicon (1994) nos conta que o cata-vento com o galo era comumente instalado nas torres mais altas das igrejas, a simbolizar a vitória da luz de Cristo sobre as trevas da morte. Assim, para o homem religioso, observador e leitor dos símbolos, o mundo revela sua face sagrada e sua transcendência.

A cesta de frutas que também compõe a mesa traz da mesma maneira, como já se deve supor, uma série de elementos simbólicos relacionados ao episódio.

A maçã é reconhecidamente símbolo do pecado original. Porém, ao nos remeter ao crime de Adão e Eva, lembramo-nos, mais uma vez, que a tarefa maior de Cristo era justamente a remissão deste pecado, daí a presença da maçã na ceia. Já a romã é, por conta de suas inúmeras sementes, símbolo das perfeições divinas e dos mais altos, e inumeráveis, mistérios de Deus. Seu suco, pela cor vermelha, é relacionado ao sangue dos mártires, como o que morreu na cruz para a salvação de todos os homens.

Desnecessário estender-se sobre a simbologia da uva, que é identificada ao messias no Antigo Testamento, cujo produto, o vinho, juntamente com o pão, também presente a esta mesa, são os elementos fundamentais da eucaristia e da transfiguração do corpo e do sangue de Cristo.

Simbólica também é a concha que Pedro traz ao peito. Normalmente associada aos peregrinos, é ainda tida como adorno da sepultura do homem que se levantará no Juízo Final.

Finalmente, para ficarmos apenas com alguns dos muitos elementos simbólicos, note-se o triângulo formado pelos discípulos e que tem Cristo como vértice. O triângulo compartilha de toda a simbologia atribuída ao número três, sendo associado então ao Deus católico, uno e trino. Podemos entender o triângulo da cena como a própria manifestação de Deus e de sua religação realizada com os homens por intermédio da morte de Jesus. Explica-se assim a estranha peça de pano branco localizada sobre as pernas de Pedro. O nó do guardanapo que ali vemos ao pé do triângulo simboliza essa união, esse enlace entre divino e humano, entre celestial e terreno, entre sagrado e profano.

Este irromper de novos mitos, estas revelações fundamentais para a história do homem em seus aspectos mais cotidianos são recorrentes na obra de Caravaggio. A leitura poderia seguir por muitas outras obras em que os fenômenos descritos voltam a ocorrer. Assim como a revelação se faz a Paulo na obra analisada, ela se faz igualmente aos observadores de **As sete obras de Misericórdia** (1607, 390 x 260 cm, Igreja Pio Monte da Misericórdia, Nápoles), em que os sete atos de piedade descritos por São Mateus acontecem em uma mesma esquina da cotidianamente tumultuosa cidade de Nápoles. Igualmente comuns e longe de quaisquer idealizações são os apóstolos que envolvem Cristo na tela **São Tomé Incrédulo** (1601-02; 106 x 144, Novo Palácio de Potsdam, Alemanha), em que o santo que precisa “ver para crer”, de roupas rasgadas e unhas sujas, introduz o dedo na ferida aberta do Salvador, sob os olhares assombrados dos outros apóstolos.

A visão particular que Caravaggio tem do sagrado confirma-se ainda nas freqüentes “acusações” de que os anjos retratados em **O Êxtase de São Francisco** (1595, 92,5 x 128,4

cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut) e no **Sacrifício de Isaac** (1601-02, 104 x 135 cm Galeria Uffizi, Florença) são demasiado humanos.

Por fim, pode-se dizer que muito pouco se sabe sobre a vida de Caravaggio e menos ainda sobre o que ele pensava sobre o mundo e sobre a arte. Ao contrário de Leonardo e Michelangelo, por exemplo, profícuos em seus textos, o mestre da **Ceia em Emaús** nada nos deixou escrito sobre seus ideais artísticos ou religiosos. Pode-se duvidar, como realmente duvidamos, de que Caravaggio estivesse, na primeira metade do século XVII, teorizando em suas obras as questões relacionadas ao cerimonioso sentimento religioso católico, preferindo o sagrado mítico, em detrimento do tradicional. Mas, por outro lado, não podemos deixar de ver em suas obras, o verdadeiro sentimento religioso, em comunhão com o cotidiano e com o homem comum, de quem, em raros, mas belíssimos casos, brota um herói, um santo ou um mártir.

Bibliografia

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. 13º edição. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1995.

LAMBERT, Giles. **Caravaggio**. Lisboa: Taschen, 2001.

LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1994.

SARAIVA, José Germano. **História Concisa de Portugal**. 17 º edição, Lisboa: Publicações Europa América, 1995.

.