

GIULIO CARLO ARGAN

IMAGEM E PERSUAÇÃO
Ensaaios sobre o barroco

Organização:
BRUNO CONTARDI

Tradução:
MAURÍCIO SANTANA DIAS

Revisão técnica e seleção iconográfica:
LORENZO MAMMI

R.S.


COMPANHIA DAS LETRAS

2004

LETRAS E SEM
DATA 1/10/08
PASTA 48
N.º FOLHAS 18

O "REALISMO" NA POÉTICA DE CARAVAGGIO

Quando se fala do realismo, conferindo valor retroativo a um conceito cuja formulação remonta ao século passado, pretende-se evidentemente afirmar que o realismo, como atitude distinta do naturalismo e voltada a superar o seu caráter contemplativo num interesse ou compromisso moral do artista, tem a sua raiz histórica na arte de Caravaggio; de modo que o problema não consiste em verificar se esta arte é de fato realista, no sentido de aderir a uma idéia abstrata de realismo (que, como tal, terminaria por confundir-se com a idéia de imitação ou cópia de uma verdade objetiva), mas se nela é possível discernir as premissas ou as condições iniciais daquela atitude particular do artista diante da realidade que se chama realismo. Todos os testemunhos antigos estão de acordo em reconhecer o caráter fortemente polêmico da pintura de Caravaggio, e, embora todos aludam ao conceito de naturalismo como arte fundada no estudo da natureza, e não na autoridade da Idéia, todos traem, em suas freqüentes contradições, a consciência de que esse conceito não é suficiente para explicar a novidade e a audácia dos conteúdos e das formas de Caravaggio. Se naturalista é a arte que se propõe a representar as aparências do mundo exterior segundo noções comuns, o naturalismo de Caravaggio não poderia ter um sentido polêmico senão diante de uma arte rigidamente formalista, tal como a dos maneiristas romanos tardios. Na verdade, Giustiniani, autor do mais antigo testemunho crítico sobre Caravaggio, considera-o simplesmente um opositor dos maneiristas e, como tal, não hesita em colocá-lo ao lado dos Carracci e de Reni naquela "primeira classe" de artistas que pintam "de maneira", mas "diante do modelo natural".¹ Somente mais tarde se percebe que a polêmica de Caravaggio tem uma dimensão muito maior, que o novo modo de figurar por violentas con-

(1) BOTTARI E TICOZZI, *Lettere pittoriche*, vol. VI.

traposições de luz e sombra não alarga, mas restringe as possibilidades do verdadeiro natural, ou seja, que se pode instituir uma antítese entre a pintura de Caravaggio e a dos Carracci. Desse modo, Caravaggio e Annibale são solidários no combate ao formalismo maneirista em nome do naturalismo; mas, no interior daquela frente comum antimaneirista, as suas posições divergem, já que o seu modo de entender o valor do naturalismo é bastante diverso. Mais precisamente, a pintura de Caravaggio, que é “natural” se comparada à dos maneiristas, deixa de sê-lo — ou não o é senão em parte — quando confrontada à dos Carracci. Pode-se deduzir daí que o naturalismo de Caravaggio tem um raio mais limitado, e o dos Carracci, um raio mais extenso: o primeiro é particular; o segundo, universal.

A diferença entre essas duas espécies de naturalismo é explicada por Giulio Mancini² quando ele observa que o mundo de Caravaggio, apesar de ser “muito fiel ao verdadeiro”, não é “natural nem feito nem pensado por outro século ou pintores mais antigos”. Portanto, modo “natural” equivale a modo “histórico”; o naturalismo carraccesco abrange também a história, ao passo que o naturalismo de Caravaggio a exclui. Na polêmica antimaneirista, Caravaggio opõe ao preceito o mero dado, qualquer que seja ele; já os Carracci opõem ao preceito deduzido abstratamente da história um conhecimento direto dos fatos históricos. Assim, os Carracci reencontram a viva historicidade da Antiguidade para além da barreira dogmática da norma, enquanto Caravaggio ignora ou recusa a norma e, com ela, toda a autoridade da história. Para os Carracci, a experiência da natureza e da história se conjugam e se confundem precisamente na plenitude e totalidade da experiência; para Caravaggio, pode-se até discutir se a pintura é, ainda, experiência. O âmbito do naturalismo universal não tem limites, abraça todo o espaço e todo o tempo, ultrapassa o dado imediato dos sentidos, transborda do campo do real para o do possível, do verdadeiro ao verossímil. É o processo “natural” da imaginação. Mas está claramente expresso na *Poética* de Aristóteles que a imaginação de casos verossímeis implica o conhecimento de casos verdadeiros e, portanto, da história: “Até que as coisas tenham acontecido, não nos dispomos a crer que sejam possíveis; mas é bem claro que aquelas que ocorreram são possíveis, pois não teriam ocorrido se não fossem possíveis”. Para os Carracci, a natureza não é apenas o espetáculo que

(2) Sobre a crítica de Mancini, sobretudo em relação à tese contrastante de Lomazzo, ver o ensaio de LUIGI SALERNO: “Sul trattato di Giulio Mancini”, in *Commentari*, ano II, fasc. I, janeiro-março de 1951. Como observa Salerno, deve-se a Mancini (que com Agucchi representa “o momento de transição que podemos identificar em torno de 1620; quando fica claro o panorama da história recente e se adquire plena consciência da reação naturalista ao maneirismo”) a distinção, depois retomada por Bellori, das três correntes: Caravaggio, Cavalier d'Arpino, Carracci.

cai sob os sentidos; a experiência sensorial é nula se não tiver o seu princípio e o seu fim no intelecto ("os sentidos se movem regidos pelo intelecto", segundo a expressão de Paolo Pino); e o intelecto, que não se deixa arrastar pelo presente imediato e reflete sempre sobre algo que já aconteceu ou que está no passado, não pode deixar de associar a própria interpretação do dado a todas as outras que tenham sido elaboradas anteriormente, elevando-se assim do particular ao universal. Tentar dissociar o dado, numa realidade intacta e não contaminada, das interpretações que se sucederam no tempo, cada qual reassumindo e integrando as precedentes, significaria reduzir a zero o valor da experiência — e não aprofundá-lo e acrescentá-lo.

Por outro lado, contestando o valor da experiência histórica, Caravaggio nega implicitamente a historicidade da própria experiência. O fato de ele aceitar o dado da realidade em sua crueza certamente não significa que lhe reconheça um valor, um valor de conhecimento, aliás de um conhecimento mais certo e autêntico; pode, ao contrário, significar que, para ele, a realidade é aquilo que é, nem bela nem feia, e não cabe interpretá-la, já que não tem nenhum valor ou sentido profundo, nenhuma força de orientação para a conduta humana. E, de fato, ele não indaga nem interpreta essa realidade, mas se propõe a repeti-la ou reproduzi-la, por meio da imitação, em sua brutal e às vezes ofensiva evidência, preocupando-se muito mais em esclarecer ou exasperar o conflito do que em estabelecer uma corrente de simpatia ou uma relação de equilíbrio entre a própria interioridade e as condições externas, uma e outra igualmente incognoscíveis. Não por acaso, ele é o primeiro artista que não ama nem admira nem eleva as suas personagens a exemplo, e quem sabe as deteste com mais força à medida que (como havia dito Leonardo) as criaturas se assemelhem mais ao pintor.

A antítese Caravaggio-Carracci, que escapava a Giustiniani, é no entanto posta explicitamente por Bellori, para quem a polêmica antimaneirista já estava distante no tempo. Agora que os Carracci liberaram o conteúdo repressado na rigidez dogmática da norma, a contraposição dialética entre Idéia e Natureza não tem mais razão de ser; e Bellori de fato a resolve com um brilhante artifício dialético, inserindo entre a tese e a antítese um terceiro termo, a arte: "A Idéia originada da natureza supera a sua origem e faz-se original na arte". Portanto, a idéia nasce da experiência da natureza e renasce naquela contínua experiência da natureza que é a arte; e esta, por ser obra humana, é incontestavelmente histórica. Eliminada assim a antinomia, reconduzidas a Idéia e a Natureza à história, não pode mais haver dúvida sobre o caráter universal da arte dos Carracci, os quais de fato dissolvem o platonismo abstrato da norma maneirista e reavaliam o ideal clássico, posto perigosamente em crise pela Reforma. Assim, não há mais lugar, nem no âmbito de um naturalismo puramente sensorial, para a pintura de Caravaggio, que é

apenas a antítese dialética da Idéia, mera Práxis; e, como tal, anticlássica, mas também antinaturalista e anti-historicista, já que o verdadeiro naturalismo é historicista. Por isso, “por mais extraordinário que pareça, tem-se a impressão de que emulava a arte sem arte (entenda-se: sem a experiência histórica que faz o verdadeiro artista, o artista universal)”. É o caso de perguntar se, dissimulando sob tantas cautelas e reservas uma admiração sem dúvida sincera, Bellori não estaria obedecendo talvez a um escrúpulo conformista. Essa aceitação indiscriminada e sem preconceitos da realidade, como um dado que não oferece problema e que pode ser apenas constatado, mas sobretudo aquela decidida recusa da autoridade da tradição e da história não escondiam, talvez, um fundo de heresia ou pelo menos de religiosidade heterodoxa, “bruniana”?

Práxis é imitação, mas da imitação caravaggesca é difícil até indicar os objetos. Faltando à experiência histórica, negando-a, Caravaggio falta à imaginativa, aliás renuncia deliberadamente a exercitá-la: não pode projetar-se no possível, que é sempre um futuro, porque não tem raízes no acontecido, no passado. Deve ater-se a uma natureza dissociada da história, a um real que não tem seqüência no possível, a um verdadeiro que não se prolonga no verossímil; portanto, está preso ao “particular”, à dimensão mínima do espaço e do tempo, ao que ocorre aqui e agora e se registra sem buscar suas causas e extrair-lhe as conseqüências. O pintor não pode escolher livremente os objetos a imitar, pois a escolha implica um distanciamento, mas também uma autoridade que só a experiência histórica pode dar. De fato, Annibale escolhe: discrimina entre o que tem uma ascendência ou uma razão ou uma dignidade histórica e o que, ao contrário, não tem nem pode ter entrada na história ou na forma da arte. E essa discriminação, que transpõe para o âmbito dos valores históricos a distinção clássica entre essencial e accidental, tem agora uma marca nitidamente social, fixa uma classe de valores que reproduz, não saberia dizer se *a partir da natureza* ou *na natureza*, a estrutura hierárquica da sociedade. Mesmo sendo socialmente rebelde, Caravaggio não escolhe, isto é, não aceita distinções de hierarquia e de valor, e não pode, pois, fazer pintura de história.

Nesse sentido, Mancini é categórico. Ele não diz sequer que Caravaggio nutre uma aversão de princípio pela pintura de história, mas demonstra que o seu procedimento de pintura constitui um impedimento técnico insuperável à realização de uma pintura de imaginação ou de história. Um pintor “muito fiel ao verdadeiro”, que não tira os olhos do modelo em pose e que se serve de uma fonte única e constante de luz, não pode “atingir efeito, pois este depende da Imaginação, e não da observância da coisa”; e pode-se entender como é

impossível colocar numa sala uma multidão de homens que representem a história, com aquele lume de uma janela só, e haver um que ria ou chore ou faça o gesto de caminhar e fique parado para deixar-se copiar; e assim as suas figuras, conquanto tenham força, não têm o movimento, o afeto e a graça que há no ato de agir.

A iluminação constante, fixando uma condição particular de espaço e tempo, impede o variado e natural desenvolvimento da história, do mesmo modo que a presença constante do modelo bloqueia a função natural da imaginação: mais uma vez a práxis recebe uma definição exclusivamente negativa, não é mais do que o oposto do imaginar e do inventar.

O retrato, como se sabe, era considerado um exemplo típico da arte de imitação. No entanto, Mancini observa que os retratos de Caravaggio não são semelhantes porque não têm “o colorido parecido ao natural”; ao contrário, para “expressir a semelhança com o desenho, Annibale Carracci foi único”.³ Portanto, o problema não está no objeto, mas no sujeito: Caravaggio imita não porque se interesse pelas várias aparências das coisas, mas porque a imitação é o revés da imaginação, isto é, da pintura de história.

Nem se pode dizer que o modo de iluminar “com lume único e que venha do alto sem reflexos, como ocorreria em uma sala de uma só janela e com paredes pintadas de preto”, pressuponha uma escolha ou uma poética qualquer — por exemplo, o gosto dos vigorosos contrastes de luz e sombra. Nas obras do primeiro período romano, que agradam a Bellori pela “tinta pura, fácil e verdadeira”, há uma iluminação que vem do alto e que é ainda aquela sugerida por Leonardo; mas a ela não corresponde nenhuma oposição violenta de luz e sombra. O reforço dos escuros, que virá dali a pouco, é portanto a consequência, e não a premissa, daquele modo de iluminar que, de início, é apenas a condição espacial e temporal do não-imaginar — uma ulterior contração, enfim, da representação naturalista.

No procedimento “realista” descrito por Mancini, o pintor não só condiciona, mas violenta o verdadeiro: compõe o seu quadro na própria realidade, com as coisas da realidade.⁴ Bellori terá toda a razão ao observar que aquela “invenção de natureza” não permite “exercitar de outro modo o engenho”: tendo constituído o próprio objeto como forma, o pintor não pode fazer outra coisa senão imitar. Nessa situação forçada, o modelo, qualquer que seja o tema do quadro, é uma realidade fechada, finita: não uma pessoa, com uma história e uma possibilidade de ação, mas uma *coisa* cuja existên-

(3) L. SALERNO, *op. cit.*, p. 36.

(4) L. SALERNO, *op. cit.*, p. 38.

cia está circunscrita a uma condição de espaço e de tempo.⁵ Se não fosse assim, se entre pintura e natureza houvesse um mínimo destaque, se restabeleceria uma objetivação ou uma contemplação, um exercício de imaginação, uma escolha, em suma, um "desígnio", isto é, um princípio formal que constituiria a justificação de todas as relações possíveis: do verdadeiro se desenvolveria *naturalmente* (ou seja, por via de relações) o verossímil, e a figuração reencontraria a dimensão perspectiva do espaço e a dimensão histórica do tempo. Imitando (isto é, não apenas não imaginando e não inventando, mas também não planejando), o pintor se põe naquela mesma condição de espaço e tempo, entra na dimensão do fato ou acontecimento, participa dele por meio do compromisso com o fazer pictórico. A práxis, antítese da Idéia, é portanto uma pintura que não foi previamente um desígnio: é *furor*, assim como o desígnio é calma, contemplação, afastamento, condição essencial da história. Entende-se então por que, depois de terem repetido tantas vezes que Caravaggio não faz outra coisa além de imitar, os críticos setecentistas não dizem o que ele imita nem ousam afirmar que a imitação é fiel: aquela imitação não é observação atenta e objetiva, mas excitação do fazer pictórico, impossibilidade de predispor e de dominar um efeito.

Como então classificar esse pintor que não é pintor de história nem pintor de retratos ou paisagens, embora ele se proponha programaticamente a pura imitação? Bellori, que já tem sob os olhos as conseqüências da lição caravaggesca e sabe que a renúncia à imaginação conduz inevitavelmente à imitação, vê na pintura de Caravaggio a origem da pintura de gênero, mas não se arrisca a afirmar que ele mesmo a tenha praticado. A pintura de gênero é a antítese da pintura de história: se, de acordo com as categorias aristotélicas, esta se coaduna com o drama ou a tragédia, aquela se harmoniza com a comédia. Uma das diferenças indicadas na *Poética* entre poetas cômicos e trágicos é que, enquanto os primeiros compõem a fábula e depois inventam os nomes das personagens, os segundos se atêm aos nomes fixados pela tradição. Os poetas cômicos representam algo que ocorre e que, pelo seu caráter contingente ou accidental, não tem causas remotas nem conseqüências relevantes; os trágicos, ao contrário, representam algo que ocorreu e que pertence à história, podendo repetir-se no futuro. O procedimento de Caravaggio se assemelha ao dos poetas cômicos: antes ele vê o jogador na sala em penumbra ou um sacerdote brutalmente agredido e açoitado aos pés do altar, e só *depois* os identifica com são Mateus; antes vê o homem caído do

(5) O modo ou o processo pictórico de Caravaggio, que surpreende os artistas e os críticos romanos, é, ao contrário, referível ao descrito por Bernardino Campi ("Parere sopra la pittura", no *Discorso* de Lamo, Cremona, 1584); só que Caravaggio substitui o modelo vivo pelo pequeno modelo plástico variamente iluminado.

cavalo ou a afogada trazida para a margem, e *depois* reconhece ou superpõe simbolicamente em uma das figuras São Paulo e na outra a Virgem morta. Todavia, Bellori sabe perfeitamente que esses quadros não são quadros de gênero e não podem assemelhar-se à comédia; o próprio tom das descrições demonstra que ele captura o seu sentido profundamente trágico, mas, como essa pintura é “muito natural” para ser natural, do mesmo modo é muito trágica para entrar no cânone poético da tragédia. É um trágico sem história, sem um desenvolvimento lógico, sem catarse: um trágico sobre o qual não se pode dar uma explicação, que só pode ser constatado, porque pertence ao presente, e não ao passado.

Bellori julga uma obra de arte por meio da descrição, a imagem pictórica lhe parece válida apenas na medida em que seja inteiramente traduzível em imagem literária, isto é, quando se configure como discurso, argumentação, desenvolvimento de relações. A pintura de Caravaggio é intraduzível em um discurso que não seja truncado, assintático, icástico, não literário: “do outro lado há o próprio santo em hábito sacerdotal, estendido sobre um banco; e o carrasco próximo empunha a espada para feri-lo, figura nua, e outros se retiram com horror”; “vê-se no meio o corpo sacro sustentado pelos pés por Nicodemos, que o abraça sob os joelhos, e, ao se abaixarem as coxas, as pernas saem para fora”. O que Bellori não pode deixar de ressaltar é a fúria cega, o ímpeto obscuro e repentino, a concisão terrível dessas figurações: o seu ser, como dirá a respeito da *Crucificação de São Pedro*, “é história de fato sem ação” (o que, em termos modernos, significa exatamente o contrário: ação sem história, mero acontecimento). De suas descrições transparece uma admiração desanimada: não se nega a evidência, a icasticidade daquelas figurações, mas, se o fato não é historicizado, transposto para outro espaço e outro tempo, se ele ocorre na dimensão mesma de nossa existência e nos envolve, como podemos suportar-lhe a violência, o peso, a ofensa? O outro espaço e o outro tempo são o tempo da natureza e da história, são nossos e de todos, universais; diante do acontecimento, no mero presente, estamos sós, e todo discurso é inútil. Esse estar sós, esse não ter saída ou socorro no confronto direto com a realidade é, acreditamos, a primeira condição do realismo caravaggesco, que portanto é falta de desenvolvimento histórico ou natural, extrema contração ou concentração de espaço e tempo, renúncia à objetivação ou à contemplação (ao desígnio), confronto direto com a realidade na fúria cega do fazer pictórico.

Na série das biografias de Bellori, a de Caravaggio pode ser considerada a contraparte da de Baroccio, que a precede imediatamente e tem por divisa o adágio “*studio vigilant*”, ou seja, o oposto da práxis e do *furor*. O contraste é evidente na descrição do caráter moral dos dois artistas — dócil e gentil o primeiro, violento e desesperado o segundo —, bem como na apre-

ciação das qualidades formais da pintura de ambos. As descrições dos quadros de Baroccio são prolixas; as dos quadros de Caravaggio, tensas como os próprios quadros. Na pintura clara de Baroccio as variações de claro-escuro seguem o registro das variações cromáticas (o *dégradé* é, no fundo, um compromisso entre claro-escuro e tom), a perspectiva desenvolve todas as possibilidades ilusivas de acordo com a variedade da história, os escorços prolongam mais que abreviam as formas, a distinção entre verdadeiro e verossímil se esbate numa verossimilhança ilimitada, que torna naturais as visões miraculosas e se eleva sem esforço até aquele grau supremo do artifício representativo que é, segundo a *Poética*, o “impossível crível”. Na pintura escura de Caravaggio, os contrastes nítidos de luz e sombra queimam todas as variações intermediárias de cor, a perspectiva desaparece para dar lugar a ligações diretas entre figura e figura, os escorços contraem e precipitam a forma, cada abertura ao verossímil é bloqueada pela verdade inquestionável da imagem, tão certa que pode dispensar o “crível”. De um lado há um discurso extremamente fluido, coerente, persuasivo, uma argumentação tão perfeita e exaustiva que não é necessária a prova dos fatos; de outro há apenas os fatos, tão evidentes que não precisam de nenhuma argumentação.

Pode-se dar por certo que, toda vez em que Bellori sublinha o valor dos efeitos de luz e sombra, mesmo quando está falando de Baroccio ou dos Carracci, na raiz do seu discurso está a experiência da pintura de Caravaggio. A leitura da *Comunhão de São Jerônimo*, de Agostino, é feita numa chave inteiramente luminista: o crítico observa como certas partes mais escuras se aproximam “da claridade turquesa do bosque de pinhos”, como noutra parte o “escuro natural do azul” se intensifica, como o “maior lume” coincide com o branco das camisas. No *Perdão de Assis* de Baroccio, ele observa como a luz do alto dá às figuras um “boníssimo relevo no ar mortício da igreja” e como o santo se ilumina com o “fulgor glorioso” de Cristo, e o Cristo, com a “luz natural do dia”: artifício que transfigura o humano e humaniza o divino, transforma o natural em maravilhoso e o maravilhoso em natural. O jogo de luz vale como ênfase oratória do discurso e deve, por isso, associar-se às cores multiplicando-lhes as variações, acrescentando à perspectiva a força ilusiva, sublinhando com o relevo a saliência das formas. Trata-se de um argumento demonstrativo entre outros, que concorrem para tornar a representação natural. Mas Bellori lastima que Caravaggio “exagere” os escuros a fim de dar mais relevo aos corpos.⁶ Só o pensamento de que um efeito de relevo possa

(6) A mesma explicação é dada por Mancini: “Para dar relevo às figuras, faz com que estas recebam a luz diretamente do alto, coisa que, num primeiro momento, impressiona e deleita, mas depois, considerada com mais vagar, demonstra impossibilidade e falta de arte”. Como observa Salerno, a luz de Caravaggio não é apenas “não natural”, ela “demonstra impossibilidade”.

ser excessivo e inatural demonstra como em Bellori já é clara a preferência por Rafael em relação a Michelangelo (a quem sempre coube a responsabilidade inicial do platonismo maneirista da Idéia); e não deixa de ser interessante que, mesmo por essa via indireta, o “muito natural” de Caravaggio seja associado ao “sublime” michelangelesco. Todavia, o processo é oposto, assim como a Práxis é oposta à Idéia: Caravaggio “exagera” os escuros “servindo-se bastante do preto”, e, como o preto não é cor, não é natural, o relevo que nasce daí é um relevo inatural, que destrói a gama de cores naturais. Na verdade, Bellori não se cansa de deplorar o fato de que Caravaggio se tenha distanciado da primeira “maneira giorgionesca”, em que a luz se associava naturalmente à “tinta pura, fácil e verdadeira”. Mas, se o relevo dos corpos é, tradicionalmente, a condição primeira da naturalidade da representação, em que consistirá um relevo não natural?

A idéia de um relevo plástico está logicamente associada à idéia de espaço. O relevo é natural na medida em que designa ao mesmo tempo a coisa e o espaço, portanto quando é um elemento de relação numa representação natural que é sempre — e não pode ser de outro modo — um sistema de relações ou de proporções. Assumindo um relevo excessivo ou inatural, os corpos saem do espaço ou da cena, não se subordinando mais à ordem espacial da perspectiva nem à ordem temporal da história; deixam de ser valores ou funções e adquirem subitamente a urgência, a exclusividade e a contingência da matéria ou das coisas. Na pintura de Caravaggio, o fato absolutamente novo é, pois, a intuição de um ser-em-si que substitui o ser-no-espaço ou na natureza, a consciência trágica da total alteridade do real, da consumada impossibilidade de uma relação e da instauração de um contraste entre essas duas realidades opostas, mas sempre solicitadas a confundir-se e interpenetrar-se, que são o próprio ser e o outro, o interior e o exterior. Bellori percebe que a sua pintura não só é constrangida a deter-se na invenção da natureza: ela não pode “dar vida à imagem com a imaginação” nem pode ir além “da encarnação, da pele, da superfície natural”, o que significa não poder designar, porque o desígnio busca sempre a estrutura ou a lógica interna das coisas, mas também aceitar a realidade como um dado de fato, que não pode ser perquirido nem conhecido. A realidade como isso que ocorre sob os nossos olhos — e como aquilo que sabemos ter acontecido no tempo passado e que pode ocorrer no futuro — não é mais trâmite, mas obstáculo à eleição; e, embora esse obstáculo seja necessário ao dinamismo da vida moral, permanece sempre e somente um “contrário”: sua existência não é senão a prova e a condição do nosso existir, o limite que nos define e que, exasperando-se, nos exaspera.

Deter-se na pele, na carne e na superfície quer dizer renunciar ao gesto, à ação motivada, deliberada, consciente, histórica; e, também, limitar-se a

colher os sinais da existência, os reflexos das reações imprevisíveis e inconscientes, os vestígios daqueles “acidentes mentais” que, para Leonardo, eram a causa profunda e autêntica dos movimentos físicos. Fora da dimensão ideal da história, não faz mais sentido representar as ações dos homens: o próprio Caravaggio se declara pintor de coisas (e não importa que frequentemente as coisas sejam pessoas humanas) e afirma que um quadro de flores não requer menos empenho ou perícia que um quadro de história. A realidade só pode ser inerte, inanimada ou, o que dá no mesmo, agitada por movimentos convulsivos e irracionais. Porém, tanto a inércia quanto a “fúria” a subtraem ao espaço natural, isolando-a numa zona que não é a da vida; e Bellori está pronto a perceber que, naquelas figurações, não há nunca “o ar turquês e claro”, que envolve e ambienta, mas “sempre o campo, o fundo negro”, que isola e fecha. Se o relevo é aquilo que as coisas assumem à medida que são subtraídas a toda possibilidade de relação, chega-se a esse limite por meio do contraste, que é a subversão da relação, isto é, da natureza e da história, que são sobretudo relação. Não só: essa violência realista ou a presença forçada da coisa real na imagem pintada se consoma na imitação, ou seja, no *furor* do fazer pictórico. A coisa não é transposta da realidade para a tela, mas conquista a sua realidade na pintura, a qual, conquanto dê aos corpos um relevo excessivo e inatural — ou precisamente por isso —, permanece pura pintura, projeção nas duas dimensões. O problema que Caravaggio se coloca não diz respeito absolutamente ao mundo externo, que é somente a condição do ser, mas à pintura como processo do ser, como emprego do próprio tempo vital. Uma figura encontrada na rua ou vista numa pintura famosa têm, para o artista, a mesma qualidade de mero dado ou condição. Seria possível fazer uma longa lista de “empréstimos” caravaggescos de Michelangelo, de Rafael, de Leonardo, do próprio Annibale; mas seria impossível deduzir a partir disso qualquer indício útil sobre a história da sua formação. O pintor não reconhece o valor daquelas figuras que já pertencem a uma tradição; ele simplesmente se apropria delas, sabendo que não são menos reais pelo fato de serem pintadas, e não verdadeiras. Elas são o material, talvez o mais apropriado, de que o pintor se serve em seu ansioso “imitar”, em seu “fazer” que exclui toda evasão e que, enfim, é somente um fazer a realidade, um realizar-se. A natureza, que é ponto de partida para a poética tradicional, para Caravaggio já é ponto de chegada, fim: algo que termina e se fecha, de um golpe. Bellori pressente um pouco isso. Quando se abandonou “o uso das histórias”,

então teve início a imitação das coisas vis, revolvendo-se as imundícies, as deformidades, como alguns costumam fazer ansiosamente; se têm de pintar uma armadura, escolhem a mais enferrujada, se um vaso, não o fazem por intei-

ro, mas desbeijado e rachado. Suas vestimentas são meias, ceroulas e barretes; e assim, ao imitarem corpos, se detêm com todo o cuidado nas rugas, nos defeitos da pele, reproduzindo dedos nodosos e membros alterados por morbosidades.

Não há alternativa: a história é o *único* processo para a escolha do melhor, a única via de eleição. Fora da história só se pode escolher o pior, decair. A história é ordem, forma, luz; transpõe os acontecimentos humanos do tempo para o espaço, redime-os do contingente, torna-os eternos. Sem a história, os eventos continuam no tempo, na fluidez corrente de uma treva informe. Os objetos do pitoresco inventário belloriano são “objetos vis”, que nunca poderão encontrar um lugar no espaço ideal da natureza e da história, não entrarão jamais numa visão de conjunto, serão sempre vistos no particular da mancha de ferrugem, da rachadura, das rugas. Mas esses aspectos, que seguramente não servem para designar o espaço, designam o tempo, acusam uma condição de extremidade, de fim iminente. Se a história é a natureza vivente, para além desta não pode haver mais que a “natureza-morta”. E já se sabe que esta tem a sua origem precisamente em Caravaggio, pois é da poética de Caravaggio que descende o sentido simbólico e metafísico, de *memento mori*, que ela traz inevitavelmente consigo. As coisas são “vistas” porque as ações humanas perderam o valor, se esgotaram. A presença ou emergência das coisas implica a ausência dos homens; na “natureza-morta” as coisas não vivem, mas sobrevivem. Os críticos do século XVII sabem perfeitamente que, com o término da pintura de imaginação ou de história, têm início automaticamente o “gênero” e a “natureza-morta” — isso não é uma livre escolha, mas uma condição de necessidade. De fato: o que pode significar o fim da imaginação, da invenção e da história senão o fim da própria vida? E que outra coisa pode ser aquela realidade contra a qual se choca, que é limite, que não tem desdobramentos nem sentidos alegóricos ou interpretações possíveis, mas que existe e insiste e, no entanto, não é (a prova disso é que ela não pode ser contemplada ou representada, mas apenas agitada) senão propriamente a morte? A coisa que já não significa (e com que cuidado, e não por pedantismo, Bellori anota que as frutas da *Ceia em Emaús* estão fora de estação, ao passo que nos quadros de Baroccio elas “significam” o tempo do acontecido), que não entra mais num contexto espacial e temporal, que não admite nenhuma possibilidade além de si mesma, nenhuma transposição alegórica, implica necessariamente o pensamento da morte — um pensamento que, de fato, recorre com uma insistência martelante e obsessiva em toda a pintura de Caravaggio. Note-se: as “naturezas-mortas” de Caravaggio (e não é preciso explicar por que devem ser considerados como tais até mesmo certos quadros de figura: rapazes com frutas, a *Madalena*)

precedem no tempo as grandes figurações trágicas, como se justamente a partir da meditação sobre a realidade sobrevivida o artista tenha sido levado a buscar no “fato” o ponto de fratura, o limite entre um *aqui* e um *além* igualmente problemáticos, o instante em que a fúria desenfreada do ser se transmuta de súbito na imobilidade absoluta do não-ser. É só nesse ponto que a realidade se revela com uma lucidez e uma intensidade extremas; e, já que não tem premissas nem conseqüências, nem admite outra relação exceto a antítese, essa realidade é inteira e somente ela mesma. É a um tempo objeto e forma, realidade e símbolo: assim como a forma não é mais o equivalente, mas um estágio sucessivo — um inevitável desfecho ou destino — do objeto (e por isso Caravaggio insiste no tema do despojo mortal, que tem a “forma” da pessoa e não é mais a pessoa), do mesmo modo que, sem poder conhecer a realidade em seu conjunto nem confiar naquela sua representação global que é a “natureza”, cada fragmento de realidade se torna um símbolo de toda a realidade, e esse sentido simbólico é alcançado justamente por meio da violência que rompe o equilíbrio ou lacera o contexto unitário da “natureza” para dela extrair, em sua escabrosa e estilhaçada rudeza, o “fragmento”.

Na poética de Caravaggio (pois também ele tem a sua poética e os seus mitos), a morte não é nunca passagem para outra vida, trânsito do natural ao sobrenatural (que aliás não seria outra coisa senão o momento metafísico do possível ou do verossímil): é o evento que fecha e interrompe qualquer desenvolvimento natural, que fixa o real numa condição limite de absoluta irrelatividade, de contigüidade e contraste com o não-ser. O realismo de Caravaggio nada mais é que uma visão do mundo segundo o pensamento da morte em lugar do pensamento da vida; por isso ele é inatural, anti-histórico, anticlássico e, por contraste, profunda e desesperadamente religioso.⁷ A morte é sempre pensada como morte física, acontecimento imotivado e irracional, fatal e irrevogável: execução ou assassinio (Judite que corta a cabeça de Holofernes; Abraão que ergue o cutelo sobre a garganta palpitante de Isaac; são Mateus brutalmente exterminado a golpes de espada; são Pedro

(7) O pensamento da morte e da sepultura é certamente uma das contribuições fundamentais de Caravaggio à poética barroca. E, sendo evidente que esse pensamento tem sua raiz numa religiosidade nórdica e reformada, um exame mais aprofundado da posição ideológica de Caravaggio ajudaria a esclarecer o problema, ainda recentemente debatido, da existência ou não de um barroco que não seja fundamentalmente católico ou contra-reformista. Sem confrontá-lo, bastará observar como, se o século XVII é o período no qual se forma uma nova consciência, muito mais interessada na dialética dos contrastes que na estabilidade dos grandes sistemas e dos valores supremos, a correlação barroco-Contra-Reforma não pode senão dar lugar a uma interpretação unilateral e incompleta do período e a um entendimento totalmente equivocado da expansão européia do gosto barroco.

izado à força de braços sobre a cruz; Davi com a cabeça decepada de Golias; são João degolado etc.), e a esse fato de repente sucede o escuro, o nada da cova, o mal-estar dos sobreviventes (Cristo descido ao sepulcro; a Virgem morta; santa Luzia enterrada; Lázaro tirado da sepultura). Não nos esqueçamos de que Lomazzo, seguindo o exemplo de Leonardo, recomendava aos pintores que “fossem ver os gestos dos condenados à morte quando eram conduzidos ao suplício, para notar aqueles sobressaltos dos cílios, aqueles movimentos de olhos, da vida”; e de que um impulso profundo, quase uma ânsia de reencontrar o confim entre a vida e a morte, impingia Leonardo ao estudo da anatomia. O tema da morte então se integra ao da conversão, também esta condicionada pelo evento e entendida como trânsito repentino de uma “dimensão” moral a outra, de um “falso” a um “verdadeiro”, mas não como superação ou catarse, e sim como plena imersão no real.⁸

Por trás da evidência crua e realista do fenômeno “morte” (fenômeno por antonomásia, pois que não tem premissas nem conseqüências, sendo apenas ele mesmo) provavelmente se encerra um pensamento que terá grande fortuna no barroco, não só italiano: a vida é sonho, a morte é um brusco despertar; a natureza e a história são sonho, imaginação ou ilusão, e a realidade, que é o oposto da imaginação, se descobre ou se “toca” apenas quando o véu do sonho se rasga e a continuidade flutuante do verdadeiro e do verossímil é substituída de repente pelo dilema inevitável de ser e não-ser. Por isso a luz não é nunca tão intensa quanto a sombra que se choca imediatamente contra ela, o movimento jamais é tão pleno de “fúria” como quando se fixa na imobilidade da imagem. E assim como nessa condição limite não pode haver discurso, argumentação, desenvolvimento, do mesmo modo não pode haver, a rigor, representação: a pintura é o processo específico pelo qual a aparência natural, que é ilusória, se torna concreta e real na imagem — a qual, por sua vez, não resolve o problema, o apresenta.

À adequação clássica de pintura e poesia, Caravaggio opõe a distinção entre pintura e poesia, afirmando a superioridade da primeira sobre a segunda. E aqui também cabe notar como na raiz da poética de Caravaggio está o pensamento de Leonardo — o seu grave debate, nem um pouco acadêmico ou literário, sobre pintura e poesia. Entre ambas há certamente uma “simili-

(8) No vértice da série das “conversões” (*Conversão de são Paulo*, *Vocação de são Mateus*, *Incredulidade de são Tômé*, mas um primeiro traço do tema da conversão já é encontrado na meditação da *Madalena*), deve-se colocar a mais explícita das figurações religiosas de Caravaggio: as *Sete obras de misericórdia*, em Nápoles. É um quadro pleno de *furor*, de absoluta angústia febril; e no qual o realismo francamente ostentado se identifica com a visão alucinada: o *furor* é aqui, pela primeira vez, entendido como *furor* ou violência moral, e a própria moral, pensada como pura práxis. Trata-se, sem dúvida, do mais importante quadro religioso do século XVII.

tude” de fundo, porque a “pintura é uma poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é uma pintura cega”, de tal modo que a pintura deve ser entregue “ao juízo do surdo de nascença”, e a poesia, ao juízo do “cego nato”. Mas “veja que diferença há entre o ouvir contar uma coisa que dê prazer ao olho com largueza de tempo e vê-la com aquela rapidez com que se vêem as coisas naturais”; assim, é certamente “mais admirável aquela ciência que representa as obras da natureza do que a que representa as obras do operador, isto é, as obras dos homens, que são as palavras”. Entende-se que “obras da natureza” são também as ações dos homens; mas estas devem ser consideradas precisamente como tais, e não por meio das narrativas faladas, da história. A realidade da poesia é mediada, a da pintura, direta; a primeira é meditada e, portanto, transcorrida; a segunda é irracional, presente. Assim a pintura é mais que a poesia, e esse mais é o seu caráter icástico, a imitação direta, o fazer que confere à imagem um valor não mais de representação da realidade, mas de uma realidade autônoma. Donde se pode dizer que, desde esse momento inicial, o realismo se coloca em contraste com o naturalismo: o naturalismo é uma solução acordada e pacífica acerca do problema do real, o realismo é a consciência da eterna problematidade do real. E essa problematidade, que em Leonardo é de ordem gnoseológica, em Caravaggio é de ordem ética. O desenvolvimento histórico da pintura de Caravaggio, sobretudo a passagem dos quadros específica e intencionalmente “poéticos” ou até elegíacos (os rapazes com frutas, os concertos, a *Madalena*, o *Repouso no Egito*) para as figurações trágicas, está como que implícito, *in nuce*, no pensamento leonardiano da superioridade “realista” da pintura em relação à poesia: nas primeiras obras, a não-espacialidade e a não-temporalidade da poesia se opõem à ordem espacial e temporal da história; nas seguintes, à história se opõe, mais decididamente, a não-historicidade do acontecimento. Ao *furor malinconicus* [*furor* melancólico] sucede um *furor* moral (ou, brunianamente, heróico).⁹

Nas páginas de Bellori já transparece a convicção de que a pintura de Caravaggio seja historicamente inatural: exerceu diante do maneirismo uma função de ruptura, de subversão polêmica; mas a reconstrução é obra dos Carracci. Ele vê aquela pintura numa espécie de equilíbrio instável, na bifur-

(9) A conexão do *furor* (como atitude do espírito que Leonardo é o primeiro a reconhecer como típica do artista) não mais com o imaginar ou o inventar, mas com o *fazer* pictórico, é já explicitamente reconhecida por Lomazzo (*Trattato*, vol. II, p. 46, na edição de Roma, 1844): “O pintor não pega o pincel senão quando sinta excitar-se de um furor natural”. Não só: o pintor não deve mais pintar “por capricho nem por encomenda de outros”, mas “somente [...] suas próprias invenções”; o que significa, entre outras coisas, que, contrariamente à relação clássica entre pintura e poesia, a invenção do pintor não pode ser expressa senão pela pintura.

cação entre arte e não-arte, história e não-história. Defende a tese de que, à medida que ela se afasta da pintura de história (que é a imitação dos melhores, dos heróis), não pode deixar de cair no “gênero” (que é a imitação dos piores, dos vis). Mas depois distingue a posição de Caravaggio perante os epígonos: “Pintou os semelhantes, e Bamboccio, os piores”. Para representar os piores é ainda necessário operar uma escolha, formular um juízo; inverte-se a poética do classicismo, mas se lhe respeita o princípio; o “gênero” é um modo menor, tal como a comédia, mas não é certo que não possa ter uma razão sua e uma eficácia didática própria (até Aristóteles o admite). Imitar os semelhantes significa não objetivar, não julgar, não escolher — mas também não se distinguir, participar. A realidade é algo de externo e oposto, que não se pode conhecer, mas nós também não podemos nos conhecer, somos sempre “outros”, devemos buscar a nós mesmos e nos realizar nessa realidade. Por isso a realidade é sempre trágica — e não de uma tragédia sua, mas nossa. Seguramente a pintura de Caravaggio está numa encruzilhada, não entre arte e não-arte, mas entre uma concepção religiosa vagamente reformista (formamos um todo com a realidade, não a conhecemos nem nos conhecemos, somente a graça pode surpreender-nos no *furor* cego da existência e, assim, nos salvar) e uma concepção rigorosamente católica (o homem possui o livre-arbítrio, mas a experiência da história, concretizando-se na autoridade da Igreja, o impinge a escolher o bem). Caravaggio é, pois, o artista que leva a Roma o pensamento do Norte, onde eram mais frequentes as infiltrações da Reforma, o fermento de uma religiosidade nova — um fermento que será rapidamente sufocado e esquecido, mas do qual se poderá encontrar mais de um traço naquela visão social mais aberta, que se interessa pela vida e pelos costumes da gente miúda e que permitirá contrapor um baixo a um alto naturalismo, o pitoresco ao sublime.

Quando Bellori escreve que “nunca se vêem os movimentos da alma, a não ser de passagem ou em alguns rápidos instantes”, embora não se refira explicitamente a Caravaggio, ele tem em mente a sua mímica truncada e fulminante, quase retratada (segundo a sugestão de Leonardo) nos gestos dos mudos.

Mas, quem sabe reagindo à força sugestiva do icástico, Bellori também percebe que o pintor deve reter “na mente os exemplos dos afetos, que caem sob essas ações, do mesmo modo que o Poeta conserva a idéia do iracundo, do tímido, do melancólico, do alegre etc.”. Os afetos de Caravaggio não têm “exemplos”, são absolutamente irreferíveis a tipos históricos ou àquelas categorias dos sentimentos humanos que, na pintura do século XVII, sobretudo a de Reni, vinham sendo constituídos; e assim, não tendo aquilo que Aristóteles chamava de “fundamento no costume”, não só não têm uma razão histórica como não podem nem mesmo dar lugar a um juízo ou a um ensina-

mento: pela primeira vez um artista pinta sem outro objetivo que não o de realizar totalmente a própria existência, o que hoje diríamos o seu estar-no-mundo, o próprio *dasein*.

Referindo-se implicitamente à definição leonardiana das paixões como “acidentes mentais”, Lomazzo diz que “as paixões do homem não são mais que certos movimentos provenientes da apreensão de algumas coisas” e especifica que o pintor não está apenas “votado a demonstrar as paixões habituais da alma pelos movimentos e gestos próprios”, mas também “aquelas que vêm por acaso”, de modo a “mostrar num corpo único diversos afetos e paixões”. Trata-se, portanto, de reações ou comoções imediatas e incontrolláveis, de paixões surpreendidas no nascedouro, determinadas precisamente pelo encontro ou desencontro imprevisto com uma realidade inesperada, com o acontecimento. Não se conformam a uma lei pré-constituída, natural ou moral que seja, e não se classificam segundo as categorias canônicas de bem e mal: surgem de um profundo impulso moral, que força o artista a não ser inerte ou passivo, induzindo-o a agir ou participar, a identificar-se totalmente com o sofrimento da vítima, a brutalidade do carrasco ou o espanto dos espectadores, sem no entanto pronunciar um julgamento. É verdade que Lomazzo ainda está ligado à doutrina dos “temperamentos”, por isso não pode deixar de reconhecer que as reações dos homens não são sempre as mesmas; mas o “temperamento” que condiciona o nosso modo de ser na realidade é ainda algo de subjetivo e predestinado, que remete a justificação dos nossos atos para fora da razão, da história, da própria natureza. O pintor, enfim, só pode ser o intérprete do dinamismo profundo do ser humano — para usar o termo de Lomazzo, um exímio “motista”.

O próprio tecnicismo do termo revela como este se refere tanto ao mover-se quanto ao gesticular humano, mas sem nenhuma reflexão sobre suas razões ou finalidades: é o movimento pelo movimento, o único aspecto que distingue — poderíamos dizer quase experimentalmente — o existir do não-existir. Essa é, de fato, a única condição “real” do ser humano; e nesses mesmos termos a aceitam tanto Leonardo, em seu imanentismo, quanto Michelangelo, em seu transcendentalismo absoluto. Para Leonardo, o movimento envolve e refunde a figura humana no dinamismo ilimitado do cosmo; para Michelangelo, o movimento reassume o universo no dinamismo, no contínuo aspirar da alma à transcendência; e Caravaggio é o primeiro a intuir como uma síntese seria finalmente possível — mas no plano ético, e não no intelectual — entre aquelas duas posições divergentes que, na primeira metade do século XVI, haviam assinalado a crise do historicismo humanista.

O seu realismo não é o realismo do objeto, mas o do sujeito, que afirma a própria existência e a própria presença ativa em cada fragmento e instante da realidade infinita; um realismo moral, que se formula nos atos, e não

nos princípios, pois que somente o agir, instante a instante, permite salvar-se (e não em um além, mas aqui) do não-fazer e do não-existir, isto é, da inércia ou da morte, física e espiritual. Justamente porque se realiza arrancando ao nada o instante, que logo em seguida recairá no nada, a existência não pode ser história: como disse Bruno, “aquilo que temos vivido é nada, o que vivemos é um ponto, e o que temos a viver não é ainda um ponto, mas ainda é um ponto, o qual é, será e terá sido”.¹⁰

(10) GIORDANO BRUNO, “Eroici furori”, in *Opere Italiane*, organização de G. Gentile, Laterza, Bari, vol. II, p. 466.