

GIULIO CARLO ARGAN

IMAGEM E PERSUASÃO

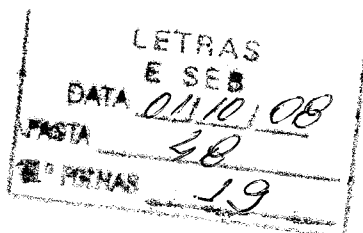
Ensaaios sobre o barroco

Organização:
BRUNO CONTARDI

Tradução:
MAURÍCIO SANTANA DIAS

Revisão técnica e seleção iconográfica:
LORENZO MAMMI

R.S.



2004

CARAVAGGIO E RAFAEL

Sabe-se que o primeiro quadro representando *são Mateus* com o anjo pintado por Caravaggio para a capela em San Luigi dei Francesi, e logo removido por irreverente, repete o tema icônico e compositivo da figura rafaelesca de Júpiter e Cupido que está na base da abóbada da galeria de Psique, na Farnesina. Nas obras de Caravaggio do período romano, não se trata apenas de uma referência textual. As citações dos grandes mestres do século XVI — trate-se de Leonardo, Michelangelo, Dürer ou, como neste caso, de Rafael — são freqüentes e constituem ao menos um aspecto do método de trabalho do artista. A cada vez as citações mudam radicalmente, invertendo em certos casos a interpretação dos modelos clássicos codificados numa cultura que, como a do maneirismo romano, se fundava precisamente na autoridade dos modelos; e por isso valem como incisivos argumentos dialéticos da polêmica antimaneirista de que Caravaggio, nos últimos anos do século XVI e nos primeiríssimos do século XVII, foi o protagonista máximo. Uma polêmica que, como se sabe, não consistia na confutação das premissas teóricas do maneirismo, mas na contestação total da teoria ou das regras, identificando-se com o fazer pictórico, com a prática da pintura.

Porém, não só o primeiro *São Mateus* retoma um tema de Rafael, mas também o segundo, pintado para substituir o primeiro sobre o altar da capela; e desta vez a referência é à pintura representando *São Lucas que retrata a Madona e o Menino*, na Academia de San Luca. A insistência com que o jovem e “contencioso” pintor lombardo traz à baila Rafael, ainda mais em uma obra que tinha um significado representativo e quase emblemático para o sodalício dos pintores romanos, é um claro sinal de uma deliberada intenção polêmica, que certamente tem a ver com o vexame da afronta sofrida — de resto, uma afronta que o marquês Vincenzo Giustiniani, um dos primei-

ros e mais convictos admiradores de Caravaggio, se apressara a rebater, adquirindo para a sua própria coleção a tela recusada.

A recusa não se explica apenas pela obtusidade beata do clero. Diz Bellori que o quadro “foi retirado pelos padres sob a alegação de que a figura não tinha o decoro nem o aspecto de um santo, já que estava sentada com as pernas acavaladas e com os pés rudemente expostos ao povo”; mas a explicação é tardia e deve muito àquela crítica belloriana ao realismo pejorativo, cuja origem é atribuída a Caravaggio, mas que de fato remonta sobretudo a certos seguidores seus. Para Baglione, testemunha malévola — mas, em todo o caso, testemunha do episódio obscuro —, “o quadro não havia agradado a ninguém”, e o maior motivo disso é que, na capela, ele se encontrava “em companhia de outras (obras) feitas pelo cavalheiro Giuseppe”, que de fato havia pintado a abóbada e deveria ter executado, ainda, as figurações laterais e o quadro do altar. Certamente não foi só pela prolongada indisponibilidade que a comissão foi revogada e passada, por intervenção do cardeal Del Monte, a Caravaggio, que fora aprendiz na oficina de Arpino e agora, em poucos anos, se tornara um perigoso e vitorioso antagonista dele. A remoção do primeiro *São Mateus* foi, em suma, a revanche da seita maneirista contra Caravaggio e seus graduados protetores — e não é nada improvável que, entre as acusações, constasse a de que ele teria arruinado ou corrompido uma invenção do divino Rafael.

Prova da animosidade do círculo maneirista em relação a Caravaggio é o maldoso julgamento pronunciado por Federico Zuccari sobre a *Vocação de São Mateus*: “Que estardalhaço é este? [...] não vejo aí senão o pensamento de Giorgione na mesa do santo [...]” — o que prova que a tela ao menos suscitou, mais provavelmente entre os jovens, um apaixonado interesse. A acusação era, se não propriamente de plágio, de escassa originalidade ou, mais precisamente, de falta de “invenção”; e era um tanto estranho que fosse dirigida a um artista a quem se reprovava o fato de ter recusado a autoridade e o ensinamento dos grandes mestres. Na verdade, se Annibale Carracci já havia contraposto à observância das regras a atividade da imaginação, Caravaggio negava programaticamente o valor da imaginação e, portanto, segundo a observação arguta de Mancini, da “invenção” ou da “composição da história e da expressão do afeto, dependendo este da imaginação, e não da observação da coisa”. Para ele, fazer pintura era pôr-se diante da realidade, enfrentá-la e reagir, descobrindo o sentido de seu próprio ser — ou de sua presença no mundo — pela irremovível presença do outro: um enfrentamento e um choque diretos com a realidade, sem a mediação de sistemas de conhecimento e de representação. As relações textuais são exatamente a consequência e o sinal revelador da recusa moral ao consolo e à liberdade — para ele ilusórios — da imaginação; e, assim como afirmava não haver

Fig. 127

Figs. 127,
128

diferença entre o pintar um quadro de história ou uma natureza-morta, do mesmo modo ele poderia asserir que não há diferença entre colocar-se diante de um pedaço de realidade, figura ou cesto de frutas, ou de um pedaço de pintura de outro mestre. A história não ensina, não resolve *a priori* nenhum dos nossos problemas, não transpõe o drama da existência numa região remota e serena: remete sempre, implacavelmente, ao presente; aumenta desmedidamente a nossa responsabilidade; e não apenas solicita, mas também nos força a fazer, de modo que não existimos para fazer, mas fazemos para existir — e o que quer que se faça, faz-se sempre e somente a existência. Ora, se em toda a primeira fase de sua atividade romana Caravaggio identificava realidade e natureza, nas pinturas da capela Contarelli ele encara decisivamente o problema da realidade da história como acontecimento ou evento, como se pode ver facilmente na *Vocação* e no *Martírio de São Mateus*. Ou seja, ele já não se contenta, como nas pinturas poéticas ou mais precisamente elegíacas da primeira fase, em opor às regras maneiristas o sentimento da natureza presente na cultura artística vêneta e lombarda (coisa que o círculo de maneiristas romanos lhe teria concedido com alguma indulgência), mas afronta duramente o problema da pintura de história, isto é, o modelo a que sobretudo se aplicava, por evidentes razões político-religiosas, a rígida normatividade das regras. A redução da história, que os maneiristas entendiam como desenvolvimento do drama rumo à catarse, ao imediato flagrante do evento, comportava evidentemente a eliminação dos momentos precedentes e consecutivos das causas e dos efeitos, portanto a renúncia à explicação do fato, a justificá-lo por meio dos desígnios da Providência. A análise radiográfica do *Martírio*, que permitiu percorrer o processo compositivo de Caravaggio como pintor de história, demonstra com toda a clareza que esse processo é substancialmente uma progressiva contração do espaço e do tempo do fato, até o ponto de incluir no mesmo contexto e no mesmo foco de luz a execução ainda não ocorrida e a sepultura aberta, com os coveiros à espera. Trata-se, sumariamente, de uma repentina e impetuosa ultrapassagem do tempo histórico, em que tudo é resolvido, para o tempo existencial, em que tudo é problema; e, como o artista vive o drama histórico na própria existência e no fazer pictórico que a realiza, o tempo do drama coincide com o do *furor* pictórico, com a duração do tumulto, do orgasmo operativo, da pura práxis da pintura. Bellori entendeu isso perfeitamente quando pôs a vida de Caravaggio sob o signo da práxis, mas uma práxis bem diversa da prática dos maneiristas, que sempre teve em seu horizonte a justificação teórica do preceito e se configurava, em suma, como obediência devota. Assim, não é de surpreender que, na capela Contarelli, Caravaggio tenha propositalmente submetido e implicado todo e qualquer problema, incluindo o de tema religioso, à questão exclusiva e dominante da

pintura, dando naturalmente por certo que a essência da pintura só pode ser buscada e colhida no “realismo” da operação pictórica.

A pesquisa acurada e conclusiva de Luigi Spezzaferro a respeito dos interesses e inclinações culturais do cardeal Del Monte e de seu círculo, nos anos em que Caravaggio fez parte dele, demonstrou de que modo a idéia da preeminência da práxis tornou-se mais precisamente, em Roma, numa verdadeira “concepção do fazer pictórico como momento de conhecimento, isto é, de verificação da experiência da realidade natural”, embora esse pensamento remonte, em parte, ao tempo de sua formação lombarda. Portanto, é muito provável que o ambiente de cultura do cardeal Del Monte tenha contribuído fortemente para determinar a mutação estilística consumada na capela Contarelli: a contração dos tempos históricos na instantaneidade do evento, a constrição da imagem até reificar-se, a remoção de qualquer discrepância qualitativa ou de grau entre contestação e imaginação, a eliminação de todo gradualismo nas grandezas espaciais e nas durações, a identificação entre a luz e as coisas iluminadas, a intensificação dos contrastes, ou seja, da passagem das estratificações tonais das obras naturalistas ou elegíacas aos escuros vigorosos das obras dramáticas e históricas. Se a idéia da história como acontecimento ou evento é o oposto da história como universal eterno, identificação suprema da ordem da ação humana com a ordem providencial da criação, o confronto direto com Rafael era inevitável; ainda mais porque Rafael, na concepção de seus contemporâneos, não era apenas um grande pintor clássico, mas também o símbolo ou emblema da pintura como busca do ideal. Em suma, a questão era demonstrar que a interpretação de Rafael como um “modelo” era uma falsa interpretação — ou que, de algum modo, a pintura absoluta de Rafael também era um problema e, como tal, trazia para o presente e obrigava a um compromisso direto com a realidade. Ao retomar dois esquemas rafaelescos nas duas pinturas que representam São Mateus com o anjo, Caravaggio não pedia a Rafael a solução dos próprios problemas, mas se propunha a problematizar Rafael perante uma cultura que, assentada por inteiro em preceitos e modelos, era fundamentalmente não problemática.

A força subversiva do programa de Caravaggio é percebida já por Baglione, quando ele diz que a sua pintura era “sumamente louvada pelos malévolos”; tempos depois Bellori, mais equânime, descreverá o entusiasmo dos jovens e o estupor dos “velhos pintores acostumados à prática” diante daquele “novo estudo da natureza”. Em todos os campos da cultura, esse é o momento do conflito entre o velho e o novo: no pensamento religioso, é o choque entre o tomismo doutrinal dos dominicanos e o ativismo ideológico e missionário dos jesuítas; no pensamento científico, entre a especulação teórica e o experimentalismo de Galileu; no próprio pensamento de Gior-

dano Bruno, entre os resíduos da mnemônica lulliana e a tensão dos furores heróicos. Essa ânsia da época, essa consciência da queda dos velhos sistemas e da formação de uma nova cultura — não mais sistemática, mas metodológica —, se reflete no tema, que retorna na pintura romana de Caravaggio com uma frequência que certamente não tem nada de casual, do contraste entre velhos e jovens, em que são os jovens — e não os velhos — que ensinam. Penso no *Repouso no Egito*, nos dois quadros com são Mateus e o anjo, na *Ceia em Emaús* de Londres.

Fig. 67

O *Repouso* é um dos pouquíssimos quadros de Caravaggio em que há um fundo amplo de paisagem; ele pertence a um momento anterior ao encontro com Del Monte e à deflagração da polêmica antimaneirista. Na época da série dos rapazes com flores e frutas, da *Madalena*, do *Repouso*, o artista, muito jovem, é ainda portador de uma cultura figurativa toda setentrional, em que se misturam apropriações de Leonardo, de Giorgione, de Lotto; e na qual é fácil perceber (como já se percebia em algumas partes da primeira *Queda de são Paulo*, talvez a única obra remanescente do período em que foi aluno de Peterzano, em Milão) a melancólica evocação dos já antigos mestres do início do século, que agora se aproximava do fim, entre as cansadas orações figurativas dos maneiristas tardios. O pensamento que domina a mente do jovem lombardo, ainda desenraizado no ambiente romano ignorante e devoto, é o da natureza como permanente fonte de inspiração poética (a pintura é poesia muda, dissera Leonardo), da continuidade sem fim que liga o natural, o humano, o sobrenatural. A natureza não é um espaço construído segundo as leis geométricas da perspectiva, mas um conjunto de coisas próximas e distantes, em que cada uma é individuada e, poderíamos dizer, nomeada naquilo que tem de próprio, de peculiar, de inconfundível: árvores, arbustos, flores e grama são olhados com uma atenção absorta, que tem seus precedentes em Leonardo e Dürer. A relação harmônica que as costurou num contexto coeso não depende de uma lei comum de proporção, mas somente do fato de existir no mesmo tempo e lugar. Portanto, a criação não é uma construção monumental, mas um universo com um sinal a decifrar, e que cada um decifra a seu modo, pois que a existência humana é tão vária quanto a das coisas da natureza. Essa harmonia compósita ganha corpo e figura no anjo: *genius loci* [espírito tutelar do local], ambígua criatura simultaneamente terrestre e celeste, miraculosamente materializada dentro da branca espiral do véu. E esta, na atmosfera abafada em que tudo é imóvel, é a única coisa que se move, ainda animada pelo vento do vôo. Como a *Leda* de Leonardo, cuja lembrança é notória, o anjo é a imagem da criação, da união profunda entre a terra e o céu. Apesar de ter chegado do céu, pousa bem firme os pés na terra florida, entre os seixos que evocam a forma fechada do ovo da criação; e toca um verdadeiro violino, lendo as notas no livro

de música que São José tem aberto diante de seus olhos. Sobre a pauta musical, as notas são claramente legíveis, como no *Tocador de alaúde* de São Petersburgo, como as escritas hebraicas no livro do primeiro *São Mateus*, como a significar que não há diferença entre os signos e as coisas porque as coisas também — aquela grama, aquelas pedras, o frasco, o saco, o asno — não são mais que signos. Uma iconografia tão incomum para um tema tão habitual sugere sem dúvida um segundo significado. O anjo-gênio, embora seja um ser inspirado e talvez a própria imagem da inspiração, não inventa a música, a lei, mas interpreta os signos: o que mais faz o artista senão executar com os instrumentos da arte os sinais que lê e interpreta? São José, o velho que personifica a experiência assim como o jovem encarna a inspiração, segura o livro e olha assombrado o jovem que interpreta de um modo inteiramente novo aqueles sinais escritos, repetidos infinitas vezes, que todavia são lidos a cada vez de um modo novo. A analogia entre música e pintura era certamente familiar a um artista como Caravaggio, cujas leituras prediletas, ao menos antes de descer até Roma, eram Leonardo e Giorgione. Além disso, o próprio preceito tridentino da verdade do “sujeito” ou da rigorosa fidelidade da pintura ao ditame das Sagradas Escrituras — um preceito que Caravaggio aceitava como premissa ao próprio realismo ético e de nenhum modo naturalista — fora imposto à música, vetando todo tipo de divagação e improvisação e prescrevendo a execução de música escrita, que aderisse à função litúrgica. O significado segundo é, pois, uma declaração de poética: os velhos têm a regra e a prática; os jovens, a inspiração. Mas a prática e a experiência não servem, São José não pode senão segurar o livro, ao passo que a inspiração — ou o *furor* — dita uma nova práxis, inspirada, justamente aquela do anjo que toca.

Quando Caravaggio passa dessa fase poético-elegíaca, de apaixonado defensor de uma cultura setentrional em pleno ambiente romano, para uma mais tensa e dialética contestação do dualismo maneirista entre teoria e práxis, não pode deixar de afrontar o problema dos modelos clássicos para demonstrar precisamente que não eram modelos, mas problemas, e que só como tais conservavam uma razão na atualidade do presente: Michelangelo no *Amor vencedor* e no *San Giovannino Doria*, Rafael nos dois quadros de São Mateus com o anjo. No primeiro, coisa que pareceu inconveniente aos fiéis de Zuccari e de Arpino, o jovem anjo guia a mão inexperiente do velho; e este está absorto não só em ouvir a mensagem divina, mas também na difícil mecânica, na cansativa práxis da escritura. A retomada do tema icônico de Rafael pode ter várias motivações entrelaçadas e convergentes. Maurizio Calvesi demonstrou que “Amor é um dos temas centrais da primeira produção de Caravaggio” e que o tema de Amor é entendido numa acepção fundamentalmente religiosa, se não mesmo cristológica; portanto não deve cau-

sar surpresa a transposição do Cupido rafaelesco ao anjo de Caravaggio. Além de ser o nume tutelar e quase a personificação da pintura, Rafael era o pintor que, ao chegar ainda muito jovem a Roma, foi imediatamente saudado como um mestre. E não é de todo improvável que Caravaggio identificasse de alguma maneira o seu próprio destino de artista com o de Rafael: não se deve esquecer que, em toda a obra romana do artista, o tema de fundo é sempre a pintura, e em quase todos os quadros há, mais ou menos dissimulado, um auto-retrato, como a sugerir que o protagonista desse evento que é a pintura será necessariamente o pintor. Por sua vez, Federico Zuccari professava e propunha, na Accademia di San Luca, o culto de Rafael, talvez porque fosse, assim como ele, da província das Marche; outro que se professava um seguidor de Rafael era Arpino, príncipe entre 1600 e 1602 da academia de que Rafael era o patrono. Poucos anos depois, começa a desenvolver-se em Roma o filão neo-rafaelesco que, de Reni a Domenichino, chegará a Poussin: e, se é bem conhecida a importância que teve para Reni, assim que chegou a Roma, o estudo das obras de Caravaggio, e se certamente Maurizio Fagiolo tem razão em não querer falar de caravaggismo a respeito das primeiras obras romanas de Domenichino, mas sim de “rafaelismo levado às últimas conseqüências”, o fato é que o luminismo caravaggesco nasce, mais que do tonalismo e do luminismo vêneto, como exacerbação do claro-escuro de Rafael, levado “às últimas conseqüências”.

Há, todavia, um salto qualitativo. O esquema rafaelesco que Caravaggio assume como estrutura compositiva no segundo *São Mateus* não é com certeza só uma instigação, mas um bloco do processo imaginativo: se a imagem está dada, não se pode mais imaginar, pode-se apenas forçá-la a sair da ambigüidade entre ilusão e realidade, concretizá-la, empastá-la na densa matéria que a pintura acumula sobre a tela, materializar até a luz e a sombra em grumos e crostas de brancos cremosos e negros betuminosos. E chegar a constatar que os corpos não são mais reais que as sombras que eles projetam: como se vê, no ponto de máxima condensação luminística, na relação entre o braço do anjo e a sua sombra projetada. É como mergulhar de cabeça do ideal (rafaelesco) para o real; de fato, a luz que desde fora irrompe no quadro tão violentamente não penetra nem se difunde, mas encontra o obstáculo das asas brancas e estanca.

A atribuição a Rafael do quadro com são Lucas que retrata a Madona não é unanimemente aceita, ainda que a acurada restauração de Cellini tenha demonstrado que, se pouco resta da fatura original, a idéia da obra é certamente de Rafael. O quadro era considerado uma obra autógrafa e importante de Rafael até o momento em que Caravaggio a viu; e a tela devia ser ainda mais famosa por causa do litígio — ou da peleja — entre Federico Zuccari e Scipione Pulzone: uma anedota que, porém, demonstra como o qua-

dro era objeto, sobretudo por parte de Zuccari, de uma devoção quase fanática. Cellini supõe que Rafael houvesse doado a pintura à universidade dos pintores, que tinha então a sua sede na igreja destruída de Santi Cosme e Damiano, no Esquilino. A universidade foi transformada em academia em 1577, e para ela Sisto v doou, em 1588, a igreja de Santa Martina, no Foro Romano. Visto que Rafael é representado às costas de são Lucas, como um discípulo que observa o mestre ao trabalho, o quadro quer ser uma figuração simbólica da profissão do pintor, quase um distintivo da congregação que levava o nome do evangelista. De fato, nele tudo o que diz respeito à prática da pintura é acuradamente sublinhado: a Madona aparece sobre uma almofada de nuvens, mas posa como um modelo; um amplo espaço é ocupado pelo utensílio próprio do pintor, o cavalete; são Lucas tem na mão direita o pincel, na esquerda, a tigelinha com as tintas; na concepção original da pintura, como revelou a restauração, ali onde Rafael se retratou havia uma janela que dava ao ambiente o espaço e a luz de um ateliê de artista. É fácil deduzir o que tanto chamou a atenção de Caravaggio a ponto de induzi-lo a modelar a sua própria declaração de poética a partir daquela formulada, quase um século antes, por Rafael. Sobretudo o “realismo” cru e sem oratória daquele cavalete e da tela ainda em grande parte branca; o gesto preciso do pintor, que vai colorindo com os olhos fixos no modelo a silhueta da Madona e do Menino. Em segundo lugar, a presença física da Madona e do Menino, a aparição materializada. Esse motivo não tem um correspondente no quadro de Caravaggio, mas desde as suas primeiras obras — e basta pensar no Cristo que cai rompendo o galho da árvore na *Queda de são Paulo* da coleção Balbi-Odescalchi, no anjo do *Sacrifício de Isaac* ou naquele do *Repouso* — ele recusa fazer uma distinção entre real e imaginário, entre realidade e visão. Seria muito arriscado afirmar que, no segundo *São Mateus*, Caravaggio recorre a Rafael para confirmar o seu próprio programa realista; mas é certo que, ao retomar o tema de são Lucas, ele quis afirmar que Rafael não deve ser entendido como o criador da teoria do belo ideal, mas como um pintor. Por outro lado, aquilo que hoje se chama de realismo caravaggesco não tinha absolutamente um caráter empírico e muito menos era um relançamento, após o domínio das regras, da mimesis clássica: era a consequência de uma escolha intelectual e moral, a de dizer a verdade, de traduzir fielmente o ditado dos textos ou das coisas reais, não menos carregadas de significados. Ora, após a experiência da primeira pintura, o artista já não se compraz em atitudes desgraciosas, em brutais golpes de luz, na promiscuidade física entre o tosco velho analfabeto e o jovem anjo com asas de cisne. A “verdade do sujeito” é facilmente verificável: o anjo que desce em espiral conta nos dedos as gerações de Cristo *secundum carnem* [segundo a carne], e com essa numeração tem início o Evangelho de Mateus, que é

também, na ordem, o primeiro dos evangelhos canônicos. São Mateus escreve sob ditado, e aqui também o motivo dominante é o gesto, a mecânica da escritura. Em lugar da estrutura rígida do cavalete de são Lucas pintor, há a rígida estrutura do escritório; em lugar da tela mal iniciada, o livro; e são Mateus tem na mão direita a pena e na esquerda o tinteiro, assim como são Lucas segura o pincel e a tigela da cor. Em ambos os quadros é descrito o princípio da obra, o momento da inspiração; mas é justamente da inspiração, do *furor*, que provém o impulso da práxis, que não é mais o simples momento operacional ou executivo da teoria. Calvesi observou com muita propriedade que

o realismo, ou a própria pintura mais que o realismo, como práxis ou resultado puramente moral de um *furor*, em última análise como humilde fazer, se bem que inflamado (a pintura como *obra* em vista da salvação), é uma concepção coerente com a postura *democrática* de Caravaggio, na medida em que é uma subversão da ideologia aristocrática da arte como *opus*, como elaboração vertical de tipo alquímico, que compete com a divina virtude criadora.

Era preciso, pois, concentrar o interesse na práxis, no trabalho das mãos, ou seja, evitar que, na postura geral da figura, o movimento das mãos fosse apenas um detalhe. E é precisamente nesse ponto que a relação entre as duas obras se faz mais sutil, e a interpretação caravagggesca, mais penetrante. Rafael anula o corpo de são Lucas no pesado drapejamento do manto: a figura tem uma postura incerta, não se entende se está de pé para pintar ou se ajoelhada para venerar a Madona, mas as dobras do manto sobem em espiral do pé nu, sustentam a figura e lhe substituem o gesto, terminando no braço que segura o pincel. A instabilidade e a indeterminação da figura concentram a atenção no gesto terminal e na tela ainda quase branca, onde a práxis do artista executa o milagre da representação. Caravaggio compreendeu o valor dessa solução: o seu são Mateus também tem uma posição incerta, quase desequilibrada, mas uma ponta do manto, partindo do apoio físico da banqueteta, sobe oblíqua até os ombros e, envolvendo o dorso, termina na mão que mergulha a pena no tinteiro. Ao voltar-se repentinamente para o anjo e ao inclinar-se para escrever, Mateus faz um movimento brusco, que desloca a banqueteta; de fato, esta avança perigosamente o seu ponto de apoio, está para cair. Com o pensamento fixo na mecânica física do evento, a mesma que o leva, mais ou menos na mesma época, a definir com extrema crueza o mecanismo da crucificação de são Pedro em Santa Maria del Popolo, Caravaggio justifica o movimento com a ruptura de uma condição de equilíbrio. A causa é sobrenatural, a descida vertiginosa do anjo, os dois grandes halos do véu que circula em volta do eixo formado pela cabeça e os braços;

mas exatamente esse ritmo do movimento se comunica ao busto de São Mateus, na espiral do manto, no círculo dos braços, no encontro das mãos no ato de escrever. Em suma, o anjo comunica o próprio movimento ao santo, e esse movimento rompe o equilíbrio, desloca o pé da banquetta — o que colocaria em perigo a estabilidade da figura, se esta não deslocasse o próprio peso do apoio da banquetta para o da mesa, isto é, daquela estrutura rígida, geométrica, que corresponde, como é fácil observar, à sustentação — mesmo que apenas visual — que a estrutura do cavalete oferece à instável figura de São Lucas.

Nenhuma das tantas citações textuais discerníveis na obra romana de Caravaggio, nem mesmo aquelas referentes a Michelangelo, revelam uma leitura tão penetrante, uma interpretação tão lucidamente crítica do texto. Mas o quadro de Caravaggio também é, se não erro, uma autocrítica, uma revisão meditada da definição de realismo que havia entrado, com o primeiro *São Mateus*, em nítida e quase ofensiva contradição com o acentuado idealismo da figuração rafaelesca. É certamente muito estranho que Caravaggio, cujo caráter devia ser o contrário do acomodado, tenha suportado a afronta da remoção do primeiro quadro, atenuada apenas pela corajosa defesa de Gius-tiniani; e que tenha prosseguido com os dois quadros laterais e finalmente tenha refeito o quadro renegado, não se limitando a corrigir os particulares que pareceram ofensivos (provavelmente aqueles que contrastavam o modelo rafaelesco), mas mudando toda a composição da obra e mantendo nela apenas a referência a Rafael. A explicação desse comportamento subserviente apenas na aparência pode ser encontrada no desenvolvimento sucessivo da pintura de Caravaggio, ao menos desde a *Morte da Virgem*, isto é, na obra que pode ser considerada o ponto de chegada do seu realismo moral. Porque, quando se fala de realismo caravaggesco, é preciso levar sempre em conta que não se trata de um mais justo e verdadeiro modo de olhar e conhecer a realidade, mas de um novo e mais responsável modo de comportar-se na realidade; e essa passagem de um realismo ainda decididamente cognitivo a um realismo conscientemente ético é precisamente a história da obra romana do artista. No segundo *São Mateus* o problema não tem ainda essa dimensão; porém me parece absolutamente razoável a hipótese de que o próprio Caravaggio tenha aceitado sem muito pesar a remoção do seu quadro porque nele tudo se reduzia ainda ao “novo estudo de natureza”, a uma mais intensa e ardente emotividade da imagem. Ele chegara a tanta força icástica por meio do tema rafaelesco, mas também em contradição com ele: através da subversão do tema mitológico em tema cristão, da graça decorativa em violência emotiva, da modulação de claro-escuro em contraposições de luz e sombra. No segundo *São Mateus* a força icástica se abrandava, e só uma leitura atenta revela os mecanismos delicados e secretos da composição. O

tema rafaelesco não é contestado, mas interpretado, elaborado, desenvolvido. Rafael é o pintor por excelência, mas é também aquele que levou a pintura a um grau supremo de dignidade intelectual. E talvez Caravaggio tenha querido dizer justamente isso ao retomar, em chave oposta, o problema de Rafael; lançando-se numa pesquisa da realidade e de seu problema, o artista não só se revolta contra todas as convenções e conformismos, não apenas contrapõe à rigidez das regras o impulso do próprio *furor*, mas também assume diante da realidade uma atitude altamente intelectual. E, salvo engano, é perfeitamente compreensível que Caravaggio tenha chegado a essa consciência mais lúcida e ponderada depois de ter enfrentado nas duas pinturas laterais o problema da história, do agir humano. Aos fenômenos naturais se reage com os sentimentos e os afetos; senti-los é suficiente, mas não se pode entendê-los sem senti-los. Aos fatos humanos, à história, se reage com o juízo e com a ação. Em suma, a referência a Rafael justifica aquele conceito de “práxis intelectual” que me parece ter inspirado essa segunda e mais meditada pintura, o que também pode explicar a facilidade ou espontaneidade da transição do tema da pintura ao da escritura, que não só era considerada uma atividade superior, mas também, no caso específico, era a escritura da história, e da história de Cristo.

GUIDO RENI

Ao menos entre os especialistas era já ponto pacífico que, após ter conhecido a glória e o esquecimento, a pintura de Guido Reni permanecia um problema e talvez — depois do de Caravaggio e no pólo oposto — o maior problema do século xvii italiano; mas a reunião e a apresentação de uma grande mostra de suas obras era no entanto uma tarefa difícil, porque se tratava de escolher entre um emaranhado de telas de tom e nível quase uniformes sem ceder ao convite do recorte atraente e do fragmento “moderno”, de redesenhar com sobriedade e segurança a confusa e desfigurada imagem do pintor, de escapar à tentativa da redescoberta e ao gosto de acrescentar à série histórica das interpretações um Reni do “nosso tempo”. Cesare Gnudi soube fazer tudo isso com a medida, a sutileza e a inteligência que lhe são próprias — das quais é prova notabilíssima a introdução meditada e penetrante ao catálogo da mostra.

Sua interpretação se baseia na dualidade crociana de poesia e literatura, como termos distintos e no entanto ligados por uma relação necessária e interna, de filtração e osmose recíprocas: uma relação que, sobretudo nesse caso específico, se concretiza na elevação da literatura a matéria de poesia, aliás a tema de inspiração e ao processo de seu decantar-se. Não se nega, portanto, que Reni foi um “virtuoso” e o protótipo dos “virtuosos”; mas se reconhece, o que é raro acontecer, que ele acreditava realmente na “virtude” e a praticava sem pedantismo, com autêntico empenho. É precisamente com ele que a pintura — e não pelos temas e motivos ou pela força persuasiva da representação e do exemplo, mas pela qualidade ou habilidade da fatura — se torna uma virtude intelectual e moral, a ponto de poder agir até o início do século passado sobre a educação sentimental de muitas gerações (e não só de artistas) européias. Quanto a ser poeta, bastará reconhecer que ele foi, isso sim, um assíduo e sutil pesquisador da poesia, de cuja necessidade

estava tão convencido de que queria garantir a posse dela mediante uma técnica, que afinal era a própria técnica ou a prática da pintura, mas transposta a uma região metafísica, elevada ao nível da Idéia, entendida ao mesmo tempo como processo de ideação e de execução pictórica. E nesse ponto está a originalidade de Reni em relação a Annibale Carracci: à poeticidade dos conteúdos e dos temas, substitui-se a intrínseca poeticidade dos “modos” expressivos. Nada está mais em desacordo com a mentalidade de Reni do que o fervor literário de Annibale, o seu entusiasmo por um classicismo recuperado, sua fé no “retorno” dos antigos mitos naturalistas; aliás, ele não dissimula uma simpatia pelos *ci-devant* maneiristas e pela disciplina da “regra” formal e, como é costume dos conservadores mais rígidos, desconfia tanto dos propósitos reformistas quanto dos furores revolucionários.

De resto, na juventude ele teve algum contato, cauteloso, com os revolucionários. É a partir do encontro — ou desencontro — com Caravaggio que a sua pintura assume uma aspereza e uma severidade de invenção que é justamente o oposto da euforia carracesca: é o rigor do “modo” que se contrapõe à felicidade da invenção poética. Enfim, mitos, temas e motivos têm sempre uma data, remetem a um tempo histórico, retornam a uma vivência cíclica da história que imerge e renasce na natureza, ali onde o “modo” e a “regra” estão fora do tempo, e a idéia de classicismo associada a eles se torna algo de supra-histórico ou eterno, sempre igual e sempre diverso; e também de inapreensível, já que o operar artístico não é mais a repetição de uma forma *ne varietur*, mas a pesquisa contínua de uma forma perfectível. Assim esse classicismo, que não é mais história reanimada e revivida, se torna uma categoria, a categoria moral que faz de “Guido” o Mentor (ou o Fénelon?) de mais de uma geração européia; aliás, bem feliz de dever conduzir-se segundo uma moral que tinha suas raízes na arte e que conservava o caráter daquela origem, de modo a ser, sobretudo, estetismo moral. Os *belos* sentimentos e as *belas* paixões, que se fixam nas *almas belas* e formam o fundamento da *bela* sociedade, especialmente na França do século XVIII, têm às vezes a sua raiz e quase sempre a sua figura na pintura reniana; e dela derivam a sua qualidade positiva, de sincero interesse pelos movimentos da alma humana e por sua razão bem mais social que natural, assim como sua qualidade negativa, de narcisismo moral, de salvaguarda e ostentação de “formas” externas e, poderíamos dizer, ornamentais.

O nó da questão reniana deve, pois, ser buscado lá onde Gnudi justamente o buscou, no contato ou no choque com Caravaggio, documentado naquela primeira obra-prima que é a *Crucificação de São Pedro* na Vaticana: “homenagem e polêmica” que “põe à luz quanto, na própria base da forma caravaggesca, há de clássico, isolando-o e espoliando-o de qualquer acento ou vulgaridade naturalista”, de modo que, “no encontro e no choque com a

poética naturalista [...] se esclarece a sua poética idealista". Mas, se não me engano, nesse quadro Reni não pretende absolutamente corrigir nem atenuar, mas sobretudo enrijecer, encerrar o tema caravaggesco numa fórmula ainda mais severa. Por vontade de um maior rigor, substituiu a vertical pela diagonal, sabendo que assim cortava as possibilidades (que o próprio Caravaggio se concedera) de dar algum respiro à composição por meio de uma sucessão de planos tonais, ou de aceitar, entre os termos opostos da luz e da sombra, outra mediação que não fosse a das breves variações de claro-escuro propiciadas pelos mínimos desvios da composição em relação àquele eixo. Note-se: o *São Pedro* de Caravaggio tem um último impulso, um gesto de revolta humana e quase física; Reni transforma esse gesto humano em gesto "ideológico", claramente alusivo ao senso religioso, de eleição, do martírio. Não recusa nem o rigor da composição caravaggisca nem a crueza atroz do fato: rechaça o protesto, a rebelião, a nota piedosa. Portanto ele quer ser mais intransigente, mais "moral" que Caravaggio; e, de qualquer modo, o ideal que busca para além da representação do fato é um ideal moral. Enfim, se Annibale tem verdadeiramente uma literatura própria, clássica e naturalista, que se opõe à crua "realidade" caravaggisca (Bellori, que via pelos olhos de Annibale, censurará Caravaggio por buscar mais o *verdadeiro* que o *natural*), Reni não demora a se dar conta de que o termo de "realidade" tão duramente pronunciado por Caravaggio envolvia questões morais que a clássica "natureza" tendia no entanto a dissipar; e aceita a batalha no terreno moral, justamente para demonstrar (como de resto em todos os outros campos também se tinha uma grande necessidade de demonstrar) que uma reforma moral, ou dos "modos", não implicava necessariamente a excomunhão dos dogmas. É difícil dizer se Reni chegou a intuir que a religiosidade áspera de Caravaggio tinha dentro de si os fermentos da Reforma; mas ele certamente sentiu que o não-conformismo caravaggesco tinha profundas raízes culturais e que era então necessário resgatar a cultura, o "classicismo", de um possível e perigoso compromisso ideológico. (É o caso de pensar, *mutatis mutandis*, na posição de Ingres diante de David: o seu resgate de um classicismo conformista e católico contra o classicismo à Bruto, ateu e revolucionário. À atitude de Caravaggio, que devia parecer-lhe altíssima, mas demagógica, Reni opõe uma atitude que se poderia definir ostensivamente aristocrática. Diante da realidade, por mais que ela possa ser atrozmente ofensiva, não grita nem se rebela; e sobretudo não se nega a pôr em jogo, a envolve na experiência humana, nos grandes e eternos valores. Tudo aquilo que é externo — dado de experiência empírica ou dado de experiência histórica — não causa problema: o que importa é o comportamento humano, já que a moral não atua nem na realidade nem na história, mas no "modo" como o homem reage ao dado e define a própria conduta.

A temática da pintura de Reni é sem dúvida variada; mas, diante desses temas — religiosos, mitológicos ou históricos que sejam —, o pintor é sempre igualmente frio, destacado, cético. São, simplesmente, matéria de arte — e depois se verá quanto vale essa matéria, ao término do processo, quando a matéria se fará poesia. Certamente nessa pintura não há vestígio de emoção, nem mesmo de ênfase barroca; no máximo a emoção e a ênfase são efeitos provocados, calculados, classificados. É verdade que às vezes um tremor de comoção sincera (ou não seria um último e mais engenhoso refinamento?) encrespa a superfície da sua pintura. Mas podemos estar certos de que essa comoção diz respeito à própria imagem pintada, nasce da certeza de que a figura finalmente se animou e agora pode viver, não mais em absurda promiscuidade com as aparências da natureza, mas na esfera suprema, pode-se dizer platônica, das imagens artísticas.

O escopo final de Reni, num momento histórico de que ele sentiu seguramente toda a gravidade, é — literalmente — “salvar as formas”. Como quer ser aristocrática (e veremos em que sentido e em que limites o é), assim também sua pintura quer ser devota: ou melhor, há o orgulho, a soberba da perfeita devoção. O pintor parece consciente de que aquela capacidade de salvar as formas, de observar uma ordem constituída, de manter firmes certos pontos, de não comprometer nas vicissitudes do dia os grandes problemas do ser e do valor não é apenas prerrogativa de uma classe privilegiada, mas o seu dever social, didático, diante de uma massa ignara, malparada, necessitada de um guia. Mesmo a fé religiosa não é, para ele, senão a salvaguarda de uma ordem social; e, também, a origem do impulso de amor ao próximo que está na base de toda intenção didática. A sua pintura (com isso não pretendemos diminuir a sua qualidade artística) é decidida e sinceramente didática, pietista; e tanto mais o é quanto mais é ou quer ser poesia, pois, se o sentir poético é o distintivo de uma elite, um modo “nobre” de se portar e se conter, é também um exemplo. Veja-se como a figuração reniana, até nas grandes “máquinas” religiosas, é comedida e severa, preocupada sobretudo em ser clara, plana, demonstrativa; e acompanhada de uma austeridade eloqüente, imbuída de um paciente esforço de persuasão que, ao menos, é uma grande prova de respeito pelas pessoas, cultas ou incultas, às quais se dirige. Talvez seja apenas e precisamente por essa humilde elegância, por essa aparente simplicidade de meios verbais, compensada por uma perfeita adequação de seu uso, que se pode arriscar uma comparação, em outros aspectos tão inaceitável, entre Reni e Racine. Bem mais que o patrimônio histórico do classicismo, o valor que Reni parece querer salvar com a sua técnica ao mesmo tempo rigorosa e tolerante é uma humanística *dignitas hominis*.

De sua singularíssima posição no quadro da cultura artística da primeira metade do século XVII, vê-se um reflexo — mas invertido, como uma imagem no espelho — na famosa “crise” de Guercino, tão bem estudada por Denis Mahon. Mais superficialmente, Guercino percebe em Caravaggio uma abertura de liberdade e nela imerge; mas, quando depois se dá conta de que aquela via não tem saídas (e, de fato, a conclusão da crise religiosa, abrindo caminho ao barroco romano, truncava qualquer impulso revolucionário; e o próprio Caravaggio, no desespero das obras tardias, compreende isso), ele se apóia em Reni para recuperar um sentido de ordem, num sentido conformista e devoto. Muito mais agudo, Reni sente nos propósitos revolucionários de Caravaggio aquilo que todos os reacionários convictos sentem nos revolucionários incipientes: não uma abertura, mas uma ameaça à liberdade, um temerário convite a passar da moral contemplativa à ativa, um empenho de ação que destrói o gosto raro da interioridade. Reni pensa que a “verdadeira” liberdade, aquela do espírito, não pode ser conquistada com a revolta nem muito menos substituindo violentamente um dogma por outro; mas com o *esprit de finesse*, com o gosto das distinções e valorações sutis, das esfumaças imperceptíveis e dos gestos imponderáveis, pois só assim a “nobreza” espiritual de cada um ressalta. Nem há contradição entre o *esprit de finesse* e o dogma: os verdadeiros conservadores não temem o velho dogma, que uma tradição de séculos remodelou sobre a contínua diversidade dos acontecimentos, mas temem o novo dogma, carregado de potencial ideológico e de imperativos morais, cheio de propósitos e pobre de experiência. Decerto na arte o velho dogma, a “regra”, é um limite: quem o poderia negar? É o limite que, como horizonte de uma paisagem, permite, dentro de seu círculo, o justo relevo, a clara “definição” dos valores: a escritura exata do signo, o perfeito equilíbrio do claro-escuro, a medida dos tons. E é com Reni, não nos esqueçamos, que se define pela primeira vez, com toda a clareza, o “profissionalismo” do pintor, a sua qualidade de especialista.

Consciente da necessidade desse limite, mas também de que ele não passa de um limite, Reni começa o que poderíamos chamar de “voyage autour de sa chambre”; e não importa que o quarto seja sobretudo um museu. As paredes são repletas de imagens, das antigas e caras imagens mitológicas, históricas, religiosas; nem se põe em dúvida que elas encerrem uma altíssima, embora apagada, beleza. Mas é somente no ato pensativo de revê-las, no ato sutil de interpretá-las, mesmo no retórico mas controlado gesto de magnificá-las que essa beleza, digamos, literária, se torna beleza poética (que não significa necessariamente poesia). Todo o empenho do artista então se volta para reencontrar a si mesmo dentro do modelo, uma liberda-

de dentro da regra; para associar à imagem um comentário interno, até que este se lhe substitua, como dissolvendo a autoridade daqueles antigos conteúdos na sutileza ou sensibilidade da forma. É uma linha que, mesmo marcando rigorosamente um contorno, vibra de ar e de luz; ou uma paisagem em claro-escuro, que define um relevo plástico e no entanto se desintegra numa gama distensa de cinza, de pérola ou de prata; uma cor que conserva a firmeza do seu esmalte e todavia se cobre de trêmulas variações tonais; uma perspectiva que constrói um espaço irrepreensível, mas que se impregna de sombra e de luz nas anfractuosidades entrevistas do terreno e se torna, quase insensivelmente, paisagem.

O caráter dessa segunda beleza, que se entrecruza com a primeira sem contradizê-la, é que, se esta se legitima na norma, aquela se atualiza inteiramente no processo do seu deduzir-se ou decantar-se a partir da primeira. É aquilo que Richardson chamará, contrapondo-a à beleza inicial, de “qualidades” da arte; e, como é justamente na pintura de Reni que o “belo clássico” se transforma na “qualidade artística”, não causa espanto que a cestinha de figos da *Cleópatra* faça pensar em Chardin e, talvez, em Morandi.

A “qualidade”, que não se deduz da perfeição de um modelo, mas se produz no processo mesmo da pintura, vai *pari passu*, como facilmente se entende, com a consciência do “profissionalismo” do artista; nem é preciso muito para relacionar essa nova consciência “profissional” com os interesses de uma burguesia que vem definindo os próprios interesses de classe. Daí ser possível dizer que os ideais de Reni não diferem dos ideais desse novo setor que de fato não tardará a reconhecer-se, mas sobretudo a comportar-se de acordo com as suas figuras. Isso não contradiz o tom “aristocrático” que, como notamos, a sua pintura assume em oposição ao “realismo” caravaggesco; porque a característica desse setor, nos primeiros atos de sua ascensão, é justamente a aspiração “aristocrática” ou a tendência a colocar-se como nova e mais legítima aristocracia — uma aristocracia que, ela também, não mais deriva dos “antigos”, mas é produzida no próprio processo da vida, no curso de uma “educação” dos sentimentos. Aliás, precisamente na medida em que definem a “dignidade humana”, os sentimentos constituem a base e o trâmite das afinidades e, portanto, das relações sociais, isto é, os meios de uma comunicação contínua e de um recíproco persuadir-se; não podem, pois, difundir-se ilimitadamente na natureza, mas devem dirigir-se, com objetivos precisos, aos outros homens. Daí a necessidade de uma “técnica” mental, de um processo simultaneamente consciente e ativo, que os enquadre, defina ou classifique e, enfim, os encaminhe a um discurso persuasivo e coerente. Auspiciosamente, na retórica aristotélica — e também no entendimento rigoroso do valor e da função da retórica Reni se revela substancialmente humanista — a norma do dizer ou do persuadir se identifica com a norma do fazer

e se torna, assim, fundamento da vida civil — que é, aliás, um viver de acordo com uma “dignidade”.

Então a pintura de Reni pode realmente ajudar a definir a base de uma nova interpretação, não mais religiosa, mas civil, do barroco; ou ao menos a esclarecer como o seu aspecto negativo, de degradação de um ideal religioso, corresponde a um aspecto positivo da primeira formulação de um ideal civil: precisamente aquele que explica como uma parte tão grande do pensamento, da cultura e da vida social modernos tem a sua profunda raiz histórica no século xvii.