

EXPOSIÇÕES



NA OPERA COM CARAVAGGIO

Quatrocentos anos após a morte do pintor, assinalados pela Taschen com uma edição monumental, persiste o mistério sobre aspetos cruciais da formação e da vida do artista que levou as gentes da rua para o centro de telas divinas

Texto Valdemar Cruz



A expressão de espanto plasmada no olhar aterrado de uma cabeça decapitada coberta de serpentes inundou as ruas de Florença no verão passado e ainda agora por lá anda a provocar aflições várias. É o cartaz com a reprodução de “Testa di Medusa”, utilizado para anunciar a exposição dedicada a Caravaggio e aos chamados caravagguistas, que de alguma forma imitaram o estilo de um dos mais arrebatados pintores do Barroco italiano. Organizada para assinalar os 400 anos da morte do pintor nascido em 1571 em Milão como Michelangelo Merisi Da Caravaggio, a mostra — que, devido ao sucesso obtido, foi prolongada até ao próximo dia 9 de janeiro — reparte-se entre a Galleria degli Uffizi e o Palazzo Pitti e centra-se nas obras do pintor deixadas em Florença.

Há um poderoso magnetismo a irradiar daquela imagem carregada de drama à qual ninguém consegue ficar indiferente. Terá sido isso a motivar o lamento do filósofo e ensaísta Eduardo Lourenço quando, ao sair de uma visita à Galleria degli Uffizi, no âmbito de um trabalho de reportagem organizado pelo Expresso, percebeu que, em função das datas disponíveis, não lhe seria possível regressar ao convívio e ao contacto com a obra do génio lombardo. Lourenço vê-o como uma espécie de Rimbaud, sobretudo em função da atribulada vida que se lhe atribui, marcada por uma acusação de assassinio e por uma excessiva proximidade de uma marginalidade nem sempre controlada. Só tardiamente redescoberto, Caravaggio, que morreu com apenas 38 anos,

é uma personagem e um artista sobre o qual se faz agora uma luz nova com a edição da sua obra completa, organizada pela editora alemã Taschen num volume coordenado por Sebastian Schütze. De grandes dimensões, o livro, com edição em português, está muito para lá do objeto destinado a ter uma função decorativa em salões mais ou menos feéricos. Não obstante haver um rol infindável de publicações dedicadas à obra e ao que é conhecido da vida de Caravaggio, Schütze consegue um feito nada despidendo. Um trabalho deste tipo seria sempre confrontado com a prévia questão de saber se conseguiria acrescentar algo de novo, interessante ou útil a tudo quanto já foi publicado. Sebastian Schütze vence esse desafio a partir de um texto conciso, mas muito informado e só possível de ser construído por alguém que domina por inteiro a matéria que se propõe abordar. Com uma linguagem acessível e desprendida de chavões ou conceitos cerrados, Schütze reconstrói ao longo de cinco capítulos todo o percurso de Caravaggio, sempre com a preocupação de enquadrar no contexto histórico quer as diferentes obras quer aspetos mais polémicos ou enigmáticos da vida do pintor. O outro e decisivo ponto a favor deste empreendimento da Taschen é a qualidade das reproduções. Não será arriscado afirmar que poucos terão ido tão longe no cuidado e rigor com que é reproduzida toda a componente dramática, todo o colorido, todo o singular confronto de claros-escuros de uma obra que precisa desta mestria para surgir no seu verdadeiro e glorioso esplendor.

“A DECAPITAÇÃO DE JOÃO BATISTA” (1607/8), NA PÁGINA DA ESQUERDA, IMPRESSIONOU EDUARDO LOURENÇO QUANDO O VIU NUMA IGREJA EM MALTA. NESTA PÁGINA, “COROAÇÃO DE ESPINHOS”, UM QUADRO PINTADO EM 1602/3

EXPOSIÇÕES



"AS SETE OBRAS DE MISERICORDIA" (1606/7) É UMA TELA PINTADA EM NÁPOLES, EM CIRCUNSTÂNCIAS DIFÍCEIS, APÓS CARAVAGGIO TER FUGIDO DE ROMA, ONDE, NA REFREGA DE UM JOGO, ASSASSINARA UM NOBRE DE NOME TOMMASONI

É essa dramaticidade, essa capacidade de se aproximar do quotidiano das gentes que tanto fascina Eduardo Lourenço. Conheceu melhor os trabalhos de Caravaggio quando esteve como adido cultural da Embaixada de Portugal em Roma. Recordar-se de uma igreja a uns metros da sua residência de então, "com dois quadros fantásticos", por se perceber a sua grande tendência "para introduzir uma espécie de dramaticidade que não se esgota nos temas históricos ou bíblicos". "Há uma espécie de vulgaridade sublime naquilo que pinta", diz Lourenço,

e logo essa constatação faz recordar o incidente ocorrido após a conclusão do quadro "A Morte da Virgem" (1606). A Virgem surge deitada sobre uma mesa transformada em cama temporária. Os pés descalços ultrapassam a borda da mesa, e a palidez da pele não deixa dúvidas de que já não há vida naquele corpo. Há ali um profundo retrato de emoções humanas, com as expressões dos apóstolos tornadas ainda mais dolorosas pelo modo como é trabalhada a luz. Ao apresentar uma visão tão terrena da Virgem, Caravaggio entra em conflito com o dogma católico, mas isso não foi imediatamente percebido pelas carmelitas descalças, responsáveis pela encomenda. O que está ali em causa é a presença nas telas, figurando santos, a Virgem ou apóstolos, de gente comum, gente muito terrena. Consegue, assim, diz Lourenço, "um contraste fantástico entre o tema e a coisa sobre a qual pinta. Cria uma espécie de moda, o caravaggismo, com uma utilização dramática da luz, que o Velázquez vem depois a tornar natural". Ainda hoje são opções que surpreendem, como o refere João Fernandes, diretor do Museu de Serralves, para quem o mais relevante, "a partir de um ponto de vista contemporâneo, é a surpreendente introdução do instante na pintura".

Caravaggio provoca "uma tensão dramática entre as várias pessoas que compõem um quadro e constrói um instante de grande intensidade", algo que só mais tarde, com a fotografia, será atingido em toda a sua plenitude ao fazer o registo do efémero. A grande novidade em Caravaggio, como de resto o acentua Schütze, é que leva a vida quotidiana para dentro da pintura. Basta folhear algumas das páginas com as reproduções de "O Martírio de São Mateus" (1599/1600), "A Conversão de São Paulo" (1600/01), ou "A Crucificação de São Pedro" (1602), para se perceber a dimensão dos matizes contidos no trabalho de um homem de quem quase nada se sabe sobre a educação tida, os horizontes culturais cultivados, ou mesmo as crenças religiosas, não obstante ter tido uma grande produção, feita a partir de encomendas de patronos eclesiásticos. Em todo o caso, como sublinha Schütze, "até pelo tipo de encomendas e patronos que tinha, parece certo que estaria familiarizado com os grandes tópicos da teoria artística renascentista, nomeadamente a polémica em torno do papel prático e teórico da pintura religiosa na época da Reforma católica". O pintor saltava todas as convenções e fazia uma abordagem de tal ordem inovadora que dava aos quadros uma dimensão quase operática, embora a ópera, no seu tempo, fosse ainda algo de muito imberbe. É essa grandeza operática que Lourenço divisa num quadro como "A Decapitação de São João Batista", que viu na Catedral de São João, em La Valletta, Malta. "Parece uma cena de ópera. Há uma figura que olha, e tudo parece centrar-se à volta de um assassinio que está a ser cometido." A pintura de Caravaggio representa a sua própria teatralidade. Cada quadro passa a ser um palco, espaço para o teatro, que é sempre onde mais se respira a vida do quotidiano. ▲

vcruz@expresso.imprensa.pt