

XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte

Rompendo Fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza



Organização:
Edson Leite

{PGEHAUSP}

MAC

São Paulo 2018

© – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 – Anexo – sala 01

05508-050 – Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil

Tel.: (11) 3091.3327

e-mail: pgeha@usp.br

www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-22-7



9 788594 195227

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP

Congresso Internacional de Estética e História da Arte (11., 2018, São Paulo).

Rompendo fronteiras : arte, sociedade, ciência e natureza / organização Edson Leite. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.

Xxx p. ; il.

ISBN

1. Estética (Arte). 2. História da Arte. 3. Sociologia da Arte. 4. Arte Ecológica. 5. Arte Pública. I. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História de Arte. II. Leite, Edson.

CDD – 701.17

Capa: Arte sobre Logo do Evento

de: Guilherme Weffort Rodolfo

A presente documentação é um desdobramento do XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte – Rompendo Fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza, realizado nos dias 23,24 e 25 de outubro de 2018 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo.

Quiasma e protocinematografia em *Caravaggio*, de Derek Jarman

Donny Correia¹
Edson Leite²

Resumo

O presente artigo oferece um panorama da poética do pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio a partir do filme *Caravaggio*, de 1986, dirigido por Derek Jarman, cineasta e artista inglês, que procurou revelar aspectos protocinematográficos presentes nas obras do pintor, recriando várias delas para compor uma leitura sincrônica e implicada do tempo de Caravaggio e sua vida proscrita em perspectiva com os anos 1980 e os arrochos da moral e da política na Inglaterra. Com isso, buscamos evidenciar as relações de quiasma e inerência entre ambos os artistas e suas próprias poéticas.

Palavras-chave: Derek Jarman; Caravaggio; Barroco; Cinema; Fenomenologia

Introdução

Derek Jarman (1942-1994) foi um cineasta e artista plástico inglês que fez parte de uma vanguarda iconoclasta típica dos anos 1960 e buscou, com sua obra, retratar os movimentos socioculturais, sobretudo aqueles que diziam respeito às manifestações de gênero e identidade sexual. Homossexual ativista, Jarman usou seu cinema para afrontar as instituições conservadoras que passaram a dar as cartas no final dos anos 1970 e ao longo da década seguinte. Seu trabalho mais conhecido e polêmico é a cinebiografia do pintor Michelangelo da Caravaggio – por si mesmo um símbolo da vida marginal em seu tempo – em que se utilizou de uma estética muito particular e próxima do próprio modo de pintar utilizado pelo artista italiano.

Neste artigo, faremos uma breve recapitulação do tempo de Caravaggio e de sua importância para certas rupturas já operadas na virada do século XVI para século XVII e que encontram ressonância nas estéticas dos anos 1960 e 1970, época em que Jarman se vale de seu filme para fazer uma reflexão crítica a respeito de seu próprio tempo e vida.

1. O tempo de Caravaggio

Em 1517, a Reforma Protestante levada a termo por Martinho Lutero promoveu um verdadeiro abalo sísmico nas relações entre a nobreza, a igreja e o povo. Naturalmente a arte sacra não saiu ilesa desta revolução. A partir dos postulados de Lutero, imagens, esculturas,

¹ Mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

² Professor Titular do Museu de Arte Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

pinturas e tudo o que visasse a representar passagens bíblicas e figuras canônicas para a crença passava a ser não somente proibido, mas sacrílego, maldito e herético. Para os protestantes, o único caminho para a salvação estava no conhecimento sólido e na resignação diante da palavra divina. Portanto, os reformados que pertenciam a uma camada social mais alta recorriam diretamente à bíblia luterana para conduzir sua moral religiosa, considerando as Sagradas Escrituras a instância maior de seu contato direto com Deus. De outro lado, historicamente, a Santa Sé de Roma educava seus fiéis, em maioria imensa analfabetos, por meio da imagem sacra em murais, vitrais, estatuários e afrescos. Preferia manter as classes baixas afastadas das Escrituras consagradas de maneira a melhor controlar seu rebanho. No entanto, a Igreja Católica, ao longo das décadas seguintes, viu-se diante de um impasse.

Acossada pela Reforma da Europa setentrional, precisava urgentemente de um drama sagrado visual que suscitasse nos fiéis simples uma reação tão tangível como se se desenhasse em sua presença. Muita coisa estava em jogo. As imagens não eram mero acessório na guerra religiosa entre católicos e protestantes; estavam no próprio cerne da questão. [...] Abalada pela escala e pela fúria da destruição de imagens, a Igreja Católica Romana não demorou para organizar o contra-ataque. Uma das questões mais importantes abordadas pelo concílio de Trento em sua parte final, em 1561-3, foi o papel da pintura sacra como inspiração para os fiéis adorarem, venerarem e obedecerem (SCHAMA, 2010, p. 25).

No contexto geral, a Igreja Católica concluiu que era hora de voltar à “escultural grandiosidade clássica e à simplicidade emocional de Rafael”, bem como à “representação da carne mortal e do espírito imortal” (SCHAMA, 2010, p. 26).

Segundo Salerno (In: O’NEILL, 1985, pp. 17-18), quando Caravaggio chega em Roma, em 1592, o jovem obscuro e enigmático se depara com este momento em que a arte passava por tais mudanças no que dizia respeito à contraofensiva Católica e aos sistemas de mecenato. A igreja passava a investir maciçamente no novo modelo de pinturas para decoração sacra, calcada no uso cada vez mais ostensivo de “pinturas de gabinete”, pequenas telas pintadas que substituíam os afrescos tradicionais.

Caravaggio, que recebera seu treinamento em pintura na Lombardia, não era afeito a obras de grande porte, e neste sentido, em Roma, ao tornar-se assistente de Cavalieri d’Arpino, passou a frequentar o ambiente próspero a mudanças estéticas.

Paradoxalmente, o mesmo mecenato hedonista e afeito à liberdade intelectual ainda era guiado por certo aspecto retrógrado.

However, the intellectual life of this aristocracy was still dominated by antique, by intellectual conceits, and by symbolism, all of which had come increasingly into

favor in the course of a Mannerist-dominated Cinquecento. Music, theater, literature, and poetry were especially important³ (SALERNO, In: O'NEILL, 1985, p. 18).

Do trecho acima, depreendemos dois aspectos que nos serão muito úteis doravante. Em primeiro lugar, a recorrência da tensão entre tradição e ruptura, que, na modernidade, será a tônica dialética. Em segundo lugar, a presença de outras manifestações da arte perpassando o motivo da pintura. Isto é especialmente importante para compreendermos mais tarde as motivações da obra de Jarman.

A representação pictórica, desde os tempos de Da Vinci, embasava-se em solo científico. Já nos tempos de Caravaggio, esta orientação expandiu-se para a ênfase na afinidade entre poesia e pintura, em busca de novas metas, como a instrução pela beleza e pela moralidade (SALERNO. In: O'NEILL, 1985, p. 19).

As orientações, assimiladas por Caravaggio, ecoaram em suas criações desde o primeiro momento. Para além da conquista da perspectiva, durante o Renascimento, que conferia à pintura um status de identificação de decodificação maior por parte do espectador, Caravaggio despojou seu público da confortável barreira que as obras impunham. Quer dizer, até o surgimento da poética deste controverso e marginal pintor, o espectador se via diante de uma obra com a devida reverência que devia prestar, e com a clara noção de se estar diante de um sublime inalcançável. Quando os quadros de Caravaggio começam a ganhar popularidade, fica claro que seu projeto estético era tão ambicioso quanto acintoso. Ele implodia a distância entre a imagem e seu observador. Ostensivamente, rompia as camadas da contemplação ou da catequese e fazia seu interlocutor sentir o momento apreendido nas pinceladas furiosas de sua arte.

Caravaggio [...] está mais interessado no lugar onde *nós* estamos, no espaço do primeiro plano, que ele faz questão de invadir. Diante dos braços estendidos de Cristo, em *Ceia de Emaús* [...], quase nos abaixamos para evitar o impacto. Caravaggio não acena para nós – agarra-nos, obriga-nos a escutá-lo; seus quadros se aproximam e nos abordam descaradamente, como se ele atravessasse a rua e, meu Deus, viesse em nossa direção. “Você está *olhando* para mim?” (SCHAMA, 2010, p. 23).

Fig. 1: *Ceia de Emaús* (1600-1) óleo sobre tela, 141 X 175 cm

³ No entanto, a vida intelectual da aristocracia ainda era dominada pelo antigo, por conceitos intelectuais e pelo simbolismo, os quais favoreceram o curso de um *Cinquecento* dominado pelo Maneirismo. A música, o teatro, a literatura e a poesia eram particularmente importantes. (Tradução nossa)



Fonte: National Gallery, Londres

De fato, ao observarmos o requinte da criação, não podemos deixar de notar que a cena retratada se assemelha a um fotograma de um filme, já que o movimento contínuo transborda dos personagens retratados e a linha de perspectiva exacerba o estudo cerebral empreendido pelos pintores da Renascença. Somos confrontados com o que há de mais humano e mais próximo num retrato sacro. Schama (2010, p. 52) prossegue: “[...] pintura de contato, o tipo de pintura que salta da tela, derrubando a barreira protetora da distância e da profundidade para chegar até nós. Uma arte que desdenhosamente ignora todas as sutilezas do decoro e expõe o rebotalho estético sem a menor cerimônia”.

2. Caravaggio, um protocineasta

A visualidade essencialmente cinematográfica na pintura de Caravaggio não escapou à observação do artista plástico Renato Brancatelle: “Imagino que ele tivesse vontade de fazer fotografia ou cinema, embora tais técnicas não existissem à época” (GOLDSZTEJN, 2012). Também já a quebra de barreira que sua estética promoveu por meio de seus quadros, que “chamam” para si o espectador e encurtam a distância entre o que está dentro da pintura e quem a recebe do lado de fora.

Com efeito, Caravaggio traz em sua obra uma série de peculiaridades que ressurgiram no século XX à luz das novas tecnologias de captação de imagem, tanto no que diz respeito à técnica quanto no que tange à elaboração das, por assim dizermos, “cenas”. Assim, Jarman também inseriu recriações das telas de Caravaggio em momentos significativos de sua cinebiografia.

É ele quem nos fornece um revelador detalhe:

In mid-August Gabriel [Beristein] came up with a simple observation which radically altered the design of Caravaggio's studio. Neither Christopher [Hobbs] nor myself, in our seven-year's analysis of the paintings, had noticed that nearly all Caravaggio's pictures are lit from a light source on the left. Our painter, obsessed with light, adopted a sinister source.⁴ (INCANDELA; JARMAN, 1986, p. 22)

Ao citar o *insight* de um de seus colaboradores, Jarman nos informa que, mais uma vez, Caravaggio parecia preocupado com uma composição estranha e exótica em suas pinturas, para além do realismo. Não se tratava de simples quebra de paradigmas, mas de uma pesquisa com a luz e sua dinâmica e efeitos que seria conduzida de forma sistemática e protagonista somente a partir do Impressionismo. A marca do claro e do escuro pela luz recortada seria melhor pesquisada pelo Expressionismo, no cinema, e pelo filme *noir*.

Ainda, notamos algo mais, que fundamenta a afirmação de Jarman quanto a um Caravaggio proto-cineasta. Observemos um detalhe do afresco *Júpiter, Netuno e Plutão*.

Fig. 2: Detalhe de *Júpiter, Netuno e Plutão* (1596-97), óleo sobre gesso, 300 X 180 cm



Fonte: <http://wtfarthistory.com/post/21915398988/di-sotto-in-s%C3%B9>. Acesso em: 18/10/2016

⁴ Em meados de agosto, Gabriel [Beristein] nos trouxe uma simples observação que alterou radicalmente o design do estúdio de Caravaggio. Nem Christopher [Hobbs] e nem eu, em sete anos de análise dos quadros, havíamos notado que as pinturas de Caravaggio são, quase todas, iluminadas a partir de uma fonte de luz à esquerda. Nossa pintor, obcecado pela luz, adotou uma fonte sinistra. (Tradução nossa)

Caravaggio representa os deuses da mitologia romana pintando-os de maneira inusitada para sua época. Mas, para nossos dias, sendo nossa percepção treinada a partir da forte exposição às mídias audiovisuais, em especial o cinema, podemos identificar facilmente um *contre plongée*, ou seja, uma câmera muito baixa, neste caso, a 90% graus desde o chão, que visa a conferir magnitude e força soberana ao indivíduo, ou indivíduos em destaque. Poder-se-ia dizer que havia uma “gramática” bastante metódica na pesquisa de Caravaggio, e o filme o mostra bem. Quando o artista está criando, somos arrebatados por uma série de anacronismos deliberados. Ao reconstituir os quadros tais como os originais, somos imersos novamente no universo barroco do pintor. Este trânsito é a base das relações de Jarman com seu objeto de estudo e criação, e é a base da sobreposição de camadas temporais.

Um problema nos parece explícito: como confrontar cinema e pintura no âmbito da interação verdadeira entre ambos, sem incorrer na dinâmica simplória de uma cinebiografia? Outra questão: seria possível analisar quadro e enquadramento, pintura e campo, nos mesmos patamares e com as mesmas ferramentas? Para usar uma noção presente nos estudos de Jacques Aumont, pretendemos observar a maneira como Jarman transforma elementos naturais da pintura em diegese filmica a partir do estilo de pintura adotado por Caravaggio no século XVII.

[...] a borda inferior da tela pintada é aquela na qual, literalmente, tudo se apoia. É surpreendente, assim, que a borda tenha, quase sempre, um tratamento particular, que leva em conta essa função de solo e de sustentáculo perceptivos e imaginários. Citarei [...] manifestações frequentes em toda a pintura clássica: a tática que consiste em abrir, na borda inferior, um precipício mais ou menos ameaçador, um *abismo* [...] À tendência ao “abismo” pertencem obras como [...] *Deposição de Cristo*, de Caravaggio [...] (AUMONT, 2007, p. 121).

Notamos que Aumont observa uma característica muito peculiar que vai apontar um elemento bastante significativo na estética cinematográfica: o extravasamento da imagem para fora do campo visual do espectador. O cinema, em sua forma de compor a imagem, conta com o recurso narrativo que conduz o que se vê no campo para além das bordas do quadro. Toda imagem é uma imagem aberta, tal qual o quadro de Caravaggio citado pelo autor.

Fig. 3: *Deposição de Cristo* (1602-1604), óleo sobre tela, 300 X 203 cm



Fonte: studyblue.com, acesso em 31/7/2016

Na porção inferior de *Deposição de Cristo*, há uma espécie de abismo, de fim da linha que mergulha no negro escolhido para embalar o segundo plano. O que parece um recurso menos importante na realidade derrama, para além dos limites da tela, um movimento contínuo, já que nossos olhos são impelidos a se deslocarem da porção superior direita para a porção inferior esquerda, numa espécie de panorâmica, ou *travelling*, recurso próprio da gramática cinematográfica.

Sobre este fenômeno, Aumont evoca os escritos de André Bazin a respeito da relação entre pintura e cinema:

[...] o cinema, por suas diversas intervenções, “abriu” o espaço das telas pintadas, dotou-o de um fora imaginável, de um fora-de-campo [...]. O quadro filmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede [...] o fora de campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua matéria e de sua própria composição; obriga o olhar de espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada [...] (AUMONT, 2007, p. 111).

É certo que Jarman desejava filmar não só a vida proscrita de Caravaggio, mas também discutir a arte como uma forma de expropriação (PEAKE, 2011, p. 301). O inquieto e instável Caravaggio também assaltava sua sociedade com suas pinturas ultrarrealistas, assim como Jarman pretendia usar o filme como ponta de lança na cruzada contra o cerceamento thatcherista. Neste sentido, podemos, inclusive, inferir que o roteiro do qual Jarman precisava já estava lá todo escrito em imagens cerca de 380 anos antes. “[...] destaca-se em primeiro plano, a preferência de Caravaggio pelo conflito humano em vez do retrato de alguma purificação ou redenção em nome do sagrado. O *underground* lhe interessa” (SOLEDAR, In: CASTAÑEDA; DIAS; FONSECA, 2014, p. 158). Jarman, seguindo sua agenda de resistência e militância, transfigura-se em Caravaggio, e o pintor italiano, no filme, torna-se personagem de suas pinturas.

3. Um filme barroco

O caderno de artista de Derek Jarman dedicado aos esboços e planos para *Caravaggio* traz uma capa que ao mesmo tempo evoca Malevich e é pensado a partir das cores características do mundo metafísico barroco, um quadrado dourado sobre fundo preto. Seu conteúdo, conforme veremos nas imagens ao longo deste segmento, forma uma teia de entrelinguagens que nos deixa evidente a escolha do diretor por fazer de seu filme um exemplo contemporâneo do Barroco, aglutinador, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

Deliberate anachronisms were introduced to point out the drama. Giustiani's gold calculator shouts “money” better than any abacus, the typewriter snaps viciously under the fingers of any angry critic, the blue lorry seen behind Ranuccio's death scene indicates a street exterior and echoes Caravaggio's words: “Blue is poison”⁵ (HOBBS, In: FARTHING; WEBB-INGALL, 2013, p. 94).

Esta seja, talvez, a melhor forma de enxergar e buscar um entendimento do tempo, do ser no tempo e dos espelhos do tempo por meio da reconstituição histórica, não limitando a “contar” a História, mas “viver” a História, “remontá-la” numa camada ulterior a ela mesma. Como observa Irlemar Chiampi (1998, p. 73), “O mundo é, pois, uma mistura de coisas ‘convenientes’, em seus ajustes, nexos e parentescos, e estes sinais de semelhança desenvolve-se em uma espiral sem fim”.

⁵ Anacronismos deliberados foram usados para aumentar o drama. A calculadora de ouro de Giustiani grita “dinheiro” melhor do que qualquer ábaco, a máquina de escrever encolhe violentemente sob os dedos de qualquer crítico irritado, o caminhão azul visto por trás da cena de morte de Ranuccio indica um exterior de rua e ecoa as palavras de Caravaggio: “O azul é venenoso” (Tradução nossa).

A calculadora usada por um dos personagens, em pleno século XVI, ou algo que, num plano diegético em forma de poliedro, confere à narrativa um choque entre os desejos materiais expansionistas do tempo de Michelangelo da Caravaggio e o mergulho em queda livre da economia mundial durante os anos finais da URSS, que abalou o Ocidente, naturalmente.

Uma das habilidades de Jarman na construção da narrativa transversal e polissêmica do filme se dá em algumas cenas que, indiretamente, evocam alguns dos quadros sacros de Caravaggio. No entanto, estas cenas ocorrem no ambiente das classes mais baixas, frequentado pelo pintor. Isto confere uma tensão entre o sagrado e o profano, o divino e o carnal.

O farto arcabouço de referências nesta refação barroca da vida de Caravaggio passa, até mesmo pelo registro linguístico dos personagens, que oscila de maneira a inserir passagens propositalmente pronunciadas em inglês *cockney*, aquele falado nos bairros baixos de Londres, onde a população teria um comportamento equivalente às espeluncas frequentadas por Caravaggio em seus dias em Roma.

4. A presença do artista na obra

Finalmente, retornemos à *Deposição de Cristo*, desta vez para examinar a maneira como Jarman reconstitui as nuances da pintura original colocando, agora, o próprio Caravaggio nos braços daqueles que resgataram o corpo do Messias. Com uma cumplicidade secular, Jarman ilustra a morte de Caravaggio, no final da fita, com a mesma descida do Cristo de sua cruz, mas, agora, o Cristo é o próprio pintor. O desfecho sugere uma embalagem final que conjamina todos os pressupostos e todas as referências narrativas e estéticas de maneira a trabalhar com o plano da biografia, da História da Arte e da Autobiografia.

Fig. 4: Morte de Caravaggio reconstituída a partir da tela original do pintor (1985)



Fonte: Zeitgeist Films

Conclusão

Já mencionamos que, em *Caravaggio*, o tempo não existe como noção linear. Não é possível compreender a vida do pintor estancada num dado momento da linha cronológica. Jarman rompeu com essa linha e trouxe Caravaggio para si, fundindo-se ao personagem e recontando a vida e a obra de si e do outro, à luz de seu tempo, como se não houvesse hierarquia de leitura na Arte.

Segundo Merleau-Ponty (2013, p. 24), a visão é espelho, ou concentração, do universo e o cosmo particular dá acesso ao cosmo geral. É assim que vemos o passeio de Jarman pela biografia de Caravaggio. No filme, estão presentes os vícios do pintor, suas relações conturbadas com seus parceiros de vida e obra. Cada momento do filme é pontuado por uma reprodução fidedigna de uma tela do pintor, de maneira que o cineasta mostra sua personalidade, desvela-se ao espectador, sem perder de vista o verdadeiro Caravaggio.

Caravaggio fez sua estreia mundial no Festival de Berlim, em 1986, onde foi indicado a Melhor Filme e venceu a categoria de escolha do júri, dando ao seu diretor o Urso de Prata do certame. Além disso, colocou Derek Jarman no *hall* dos diretores mundiais, mesmo que seu cinema fosse um tanto incompreensível para alguns. Mas, em poucos meses, o vinho da libertação sorvido *ad nauseum* pelo espírito de Caravaggio, nas tabernas da História, virou água, ou, mais claramente, uma sentença inadiável de morte. Em 22 de dezembro de 1986, Derek Jarman descobriu-se portador do vírus HIV, que logo tirar-lhe-ia, precocemente, a vida, não antes de sua poética se tornar mais aguerrida, agressiva e sempre arredia a ditames que engessassem a vida e a prática artística.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável:** cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CASTAÑEDA, Alessandra; FONSECA, Rafael; DIAS, Victor. **Derek Jarman: cinema é liberdade.** Rio de Janeiro: Jurubeba Produções e Caixa Cultural, 2014.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FARTHING, Stephen; WEBB-INGALL, Ed. **Derek Jarman's Sketchbooks.** Londres: Thames & Hudson, 2013.
- GOLDSZTEJN, Hélio. **Caravaggio: o mestre dos pincéis e da espada.** Telefilme. 2012.

INCANDELA, Gerald; JARMAN, Derek. **Derek Jarman's Caravaggio**. Londres: Thames & Hudson, 1986.

JARMAN, Derek. **Caravaggio**. 1986. Filme.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O'NEILL, John P. [editor]. **The age of Caravaggio**. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.

PEAKE, Tony. **Derek Jarman: a biography**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.