

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

PEDRO MIGUEL ROQUETE TAVARES

Um Deus que se deixa tocar

Leitura teológica a partir de *A Incredulidade de São Tomé*
de Caravaggio

Dissertação Final

sob orientação de:

Professor Doutor António Manuel Alves Martins

Lisboa
Ano 2016

*Aos que pela arte
encontram o sentido da sua vida*

«A arte é capaz de expressar e de tornar visível
a necessidade que o homem tem de ir além daquilo que se vê,
pois manifesta a sede e a busca do infinito.
Aliás, é como uma porta aberta para o infinito,
para uma beleza e para uma verdade
que vão mais além da vida quotidiana.
E uma obra de arte pode abrir os olhos da mente e do coração,
impelindo-nos rumo ao alto»

Papa Bento XVI

«É pelo corpo que o Verbo de Deus vem até nós.
Deus é sempre saída de si, *pro-nobis, exodos*,
deixando, se podemos dizer,
o seu próprio caminho para tomar o nosso»

Adolphe Gesché

RESUMO

Miguel Ângelo Merisi de Caravaggio foi revolucionário na época em que viveu. A vitalidade e a força que caracterizam a sua obra deram lugar a um novo estilo na arte dos fins do século XVI e inícios do século XVII. Sob o título *Um Deus que se deixa tocar – Leitura teológica a partir de «A Incredulidade de São Tomé» de Caravaggio*, a presente Dissertação coloca a arte em diálogo com as verdades da fé, mediante a famosa pintura mencionada. O centro deste estudo tem como ponto de partida o encontro visceral representado entre o Cristo ressuscitado e o apóstolo Tomé. Trata-se de um encontro que tem no corpo de Cristo a sua mediação, não só porque a partir d’Ele surge a iniciativa de um encontro, mas também porque n’Ele o apóstolo descobre o sentido último da sua existência.

É a partir deste dinamismo dialógico que se situa a antropologia da fé que a Dissertação desenvolve: Deus e homem partilham de um património comum –o corpo –, e à intervenção primeira de Deus, o homem é convidado a uma resposta de adesão profunda que envolva toda a sua vida.

Palavras-chaves

Arte; Caravaggio; Corpo; Deus; Homem; Incredulidade

ABSTRACT

Michelangelo Merisi da Caravaggio was a revolutionary artist of his time. The vigor and strength which characterizes his work introduced a new style in the art of the late sixteenth and early seventeenth centuries. This dissertation, titled *A God who concedes to be touched – A Theological Reading of Caravaggio's «The Incredulity of Saint Thomas»* establishes a dialog between art and the truths of faith through the famous painting mentioned. The focus of this study is the visceral meeting between Christ resurrected and the apostle Thomas. It is an encounter which has the body of Christ as mediator, not only because through Him comes the initiative of encounter, but also because in Him the apostle finds the ultimate meaning of his existence.

It is from this dynamism of dialogue that this dissertation develops its' anthropology of faith: God and men share a common patrimony – the body – and to God's first intervention man is invited to answer in a profound manner, which engages all of his life.

Keywords

Art; Caravaggio; Body; God; Man; Disbelief



Caravaggio, A Incredulidade de São Tomé (1601-1602)
Óleo sobre tela, 107 x 146 cm
Potsdam, Schloss Sanssouci, Bildergalerie

INTRODUÇÃO

Há quem diga que o trabalho de Caravaggio conta a tragédia da encarnação numa linguagem plástica¹. O que encontramos em Miguel Ângelo de Caravaggio é, de facto, novo. Não só pelos temas, mas também pelas técnicas, e pela execução. Sendo a obra caravaggesca constituída maioritariamente de imaginário cristão, nela brota o duplo movimento próprio das obras de arte cristãs. Num primeiro movimento – descendente – a arte fala de Deus ao homem, numa dimensão pedagógica e didáctica; ao passo que num segundo movimento – ascendente – é o homem que fala a Deus através da arte, porque nela expressa a sua vida e as suas emoções, e até pode, por meio dela, elevar o seu espírito até Deus. Não será estranho, portanto, que se fale da encarnação na pintura de Caravaggio como um acontecimento trágico. Veremos adiante que esta conotação brota do estilo de vida levada pelo pintor.

Interpelados pela necessidade e importância da arte no seio da Igreja, e pelo gosto pessoal da área em questão, a presente Dissertação, elaborada no contexto da conclusão do Mestrado Integrado em Teologia, e sob a inspiração da famosa obra artística de Miguel Ângelo de Caravaggio, procura fazer uma leitura teológica a partir de uma das suas pinturas: *A Incredulidade de São Tomé*. Esta leitura, tendo por base a pintura caravaggesca referida, parte daquilo que a obra por si nos sugere, para, num segundo momento, a cruzar com algumas áreas de

¹ Cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio – As Obras Completas*, Taschen, Lisboa, 2010, 94.

estudo teológico. Deste modo, ao longo da nossa proposta de leitura teológica da obra de Caravaggio, acolhemos o contributo de vários autores, contribuindo assim para uma possível interpretação do mesmo. Aliás, está longe do nosso objectivo propor uma interpretação estrita, seja ela qual for, ao quadro em questão, até porque o autor italiano não deixou qualquer tipo de documentação relativamente à sua intenção nas obras que realizou.

Com o título *Um Deus que se deixa tocar – Leitura teológica a partir de «A Incredulidade de São Tomé» de Caravaggio*, a Dissertação centra-se na relação que Deus estabelece com o homem a partir do acontecimento da Encarnação do Verbo. Deus deixa de ser o Inacessível, fruto da racionalidade humana, para ser um Deus sem-distância, que assume a condição humana até à morte. Ora, a figura de Cristo Ressuscitado que Caravaggio representa na obra supracitada é a de um Deus que rasga toda a racionalidade humana e tornando possível uma experiência de liberdade e salvação a partir do seu corpo chagado.

Organizámos o nosso texto em quatro capítulos. No Capítulo Primeiro esboçámos alguns traços específicos da vida e obra de Miguel Ângelo de Caravaggio, dos seus sucessos às suas contendas nas localidades por onde passava. O ritmo da biografia está construído em função das obras que o autor terá realizado durante os seus anos de vida artística, possibilitando-nos uma leitura mais precisa dos traços das suas pinturas nas várias fases da vida por que passou.

O Capítulo Segundo sob a epígrafe *A revolução das cores e das formas* explana, depois de conhecida a vida e a obra de Caravaggio, algumas influências sociais e eclesiais que marcam a sua pintura. Note-se que Caravaggio é contemporâneo com as linhas orientadoras do Concílio de Trento no que diz respeito à realização de imagens para o culto. Todavia, se por um lado havia vezes em que o pintor as respeitava e era considerado um dos melhores pintores de Roma, também é verdade que várias vezes a sua pintura contrariava as respectivas directrizes levando à não-aceitação de algumas das suas obras. Mas Caravaggio foi também inovador na execução das suas pinturas. Não só nas tonalidades utilizadas, mas as figuras – geralmente gente das ruas

que frequentava – e o ambiente em que estas estavam inseridas. Deste modo, o segundo capítulo adentra-nos na novidade que é a arte caravaggesca.

No Capítulo Terceiro entramos na leitura do quadro *A Incredulidade de São Tomé*. A pintura de Caravaggio interpreta a perícopie joanina da aparição de Jesus Ressuscitado ao grupo dos Onze estando Tomé presente. A *forma verbal* do Evangelho – entenda-se a Sagrada Escritura – tem num primeiro momento deste capítulo uma certa relevância, para nos ajudar à leitura da *forma visual* do mesmo – a pintura. Do corpo glorioso de Cristo à dúvida e consequente profissão de fé de Tomé, o texto do Evangelho de São João coloca em diálogo a grandeza de Deus com a realidade débil do ser humano. Como veremos, para além da profissão de fé de Tomé ser a chave do quarto Evangelho, que ao longo do texto havia sendo preparada, ela é também expressão de uma total adesão ao Senhor.

Num segundo momento do capítulo, e a partir do texto bíblico, a leitura da pintura de Caravaggio percorre todas as figuras nela contidas – Jesus, Tomé e os restantes Apóstolos –, bem como o espaço onde estas se encontram. Este capítulo tem um papel importante porque recolhe os elementos a serem estudados no Capítulo Quarto.

Por último, no Capítulo Quarto e tendo em conta o caminho percorrido nos capítulos anteriores, partiremos de *A Incredulidade de São Tomé* enfatizando dois momentos que nos parecem centrais na obra, permitindo-nos uma sistematização teológica. Todavia, importa referir que esta sistematização embora parta do quadro, não se reduz exclusivamente a ele. Em primeiro lugar, a centralidade da figura de Cristo no conjunto da pintura; e em segundo, a experiência de fé e a resposta de Tomé. Na representação do quadro de Caravaggio Jesus assume uma presença distinta das dos restantes intervenientes, não só pela sua postura vertical, mas também porque dele brota toda a relação de movimentos entre os intervenientes da cena, em ordem a uma experiência pessoal e comunitária. Esta experiência não se esgota na mão de Tomé ao tocar o corpo ferido do Ressuscitado, mas desvela caminhos novos para uma nova maneira de viver a experiência da fé e do encontro com Cristo. Por isso, o encontro de Tomé com o

Ressuscitado que o pintor italiano nos oferece ilustra não só a iniciativa divina da fé como dom – a mão de Jesus que agarra na mão de Tomé e conduz o seu movimento –, mas também a liberdade na resposta e, portanto a adesão.

Caravaggio é considerado como o mais moderno dos Velhos Mestres pela qualidade e inovação que a sua arte imprimiu na cultura artística do nosso tempo. O grande objectivo deste trabalho é colocar o leitor diante de uma das suas obras, convidando-o, mesmo consciente dos limites metodológicos e interpretativos da Dissertação, a nela encontrar a origem e o sentido último da existência cristã: tudo parte de Deus e a Ele retorna.

CAPÍTULO I

ENTRE LUZ E SOMBRAS:

CARAVAGGIO E A SUA OBRA

Falar hoje de Miguel Ângelo de Caravaggio é mais fácil graças à sua redescoberta em meados do século XX, sob a responsabilidade de Roberto Longhi. Desde aí, a figura de Caravaggio tem crescido a um ritmo elevado, levando igualmente a um grande número de publicações bibliográficas e cinematográficas, bem como a numerosas exposições em vários pontos do mundo². Todavia, a imagem que podemos conhecer de Caravaggio não deixa de ser parcialmente definida, dado que se foram estabelecendo diversas tradições opostas, conforme expõe Sebastian Schütz na introdução da sua publicação *Caravaggio – As Obras Completas*, pois existem autores que apresentam, por um lado, um Caravaggio fervoroso reformista do catolicismo e, por outro, um Caravaggio herético e libertino contra a organização hierárquica da Igreja³. Mas é através de biógrafos seus contemporâneos – Giulio Mancini, Giovanni Baglione e Giovan Pietro Bellori – que conseguimos conhecer a sua personalidade e história, a partir dos quais se baseiam os actuais biógrafos do pintor que seguiremos⁴, uma vez que não chegou até nós nenhum escrito da sua autoria, como havia acontecido com artistas como Miguel Ângelo

² Cf. J. MACHADO, «Caravaggio 400», in *Brotéria* 172 (2011), 11-20.

³ Cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 18.

⁴ Para a abordagem biográfica do nosso autor seguiremos os seguintes biógrafos: A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, Taurus, Madrid, 2011; H. LANGDON, *Caravaggio*, Edhasa, Barcelona, 1999.

Buonaroti, Annibale Carracci, Peter Rubens, Nicolas Poussin e Giovan Bernini⁵. Não obstante, qualquer conhecimento histórico que possamos ter do pintor lombardo e da sua grandiosa obra «é necessariamente uma interpretação estando portanto moldada pelo ponto de vista do intérprete»⁶.

De acordo com algumas fontes históricas, nos anos que sucederam à sua morte, Caravaggio não terá sido muito considerado pelos seus contemporâneos, facto este que levou ao esquecimento da sua obra, nomeadamente porque o pintor não teria família nem um círculo de alunos que pudessem ter ficado responsáveis pelo seu legado⁷. Ainda que o impacto causado pelo estilo de Caravaggio não tenha sido longo, dando, por sua vez, lugar a outras tendências do barroco, é reconhecida a influência em obras de autores como Peter Paul Rubens, Guido Reni, Diego Velázquez, Guercino e Pietro da Cortona. Para além do mais, conhecem-se ainda inúmeras cópias e interpretações de algumas das suas obras, que sublinham o reconhecimento que Caravaggio poderia ter tido junto de alguns pintores, e que, hoje, servem para nós de guias para aquelas pinturas que acabaram por desaparecer.

Decorria o ano de 1571, quando a 29 de Setembro nasce Miguel Ângelo Merisi no seio de uma família de classe média, na pacata localidade de Caravaggio, da região de Bérgamo, em Itália, que mais tarde lhe dará o nome pelo qual é comumente conhecido. O nome que é dado ao futuro artista, chamava a atenção pela diferença que mantinha relativamente aos nomes dos restantes irmãos. Estes teriam recebido nomes de santos ligados à sua localidade de origem: «Bernardino e Fermo, concretamente, eram nomes muito associados à cidade, pois Fermo era o santo local de Caravaggio, onde se encontrava o oratório de São Bernardino»⁸. Para além do biógrafo Andrew Graham-Dixon sublinhar a forte evocação que este nome teria no futuro de

⁵ Cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 17.

⁶ S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 18.

⁷ Cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 17.

⁸ H. LANGDON, *Caravaggio*, 32.

Miguel Ângelo – recorde-se que Caravaggio nascera sete anos depois da morte do grande Miguel Ângelo Buonaroti, que se tornou num dos maiores e mais famosos pintores da Renascença –, o seu nome também lhe havia sido dado por questões de fé, uma vez que Miguel Ângelo teria nascido no dia festivo do Arcanjo S. Miguel.

1. Primeiros passos: o início lombardo

Durante os primeiros anos de Miguel Ângelo de Caravaggio, a sua vida foi passada entre a localidade de Caravaggio e Milão.

Milão tratava-se de uma cidade completamente distinta daquela de onde era natural o futuro artista. Conhecida pela sua beleza natural e pela sua planta circular, aí acorriam empresários e artesãos, porque também era famosa pelo seu ostentoso comércio.

A grande cidade italiana estava sob o domínio de Filipe II de Espanha, mas não foi esta figura espanhola a tornar-se dominante durante os anos da estadia de Caravaggio em Milão, mas sim um italiano, o Arcebispo de Milão, Carlos Borromeu, que também incidirá grande influência na formação de Caravaggio.

Relativamente à educação que fora dada a Caravaggio pouco se sabe, ainda que se admita ser perceptível nas suas obras alguma influência da instrução que recebera. Para além disso, o seu irmão teria frequentado as escolas da diocese, o que nos leva a pensar que tivesse sido provável que Caravaggio também as tenha frequentado⁹. No ano de 1584, com treze anos, conhece-se o primeiro contrato de aprendizagem de Caravaggio, que é assinado em Milão com

⁹ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 81.

Simone Peterzano¹⁰, por um período de quatro anos, que o compromete na instrução dos aspectos relativos à sua técnica artística. É aqui que Caravaggio receberá uma formação artística própria de um artista do renascimento¹¹, «que aprendeu a preparar cores e, supostamente, a desenhar e a pintar frescos [...], e estudou anatomia e perspectiva»¹². Ao tempo de Caravaggio a formação artística deve ser entendida de modo distinto do que hoje conhecemos. Os estudos, de início, consistiam basicamente em auxiliar o mestre, na preparação dos materiais, até chegarem a uma fase de maior maturidade artística em que era confiado ao aluno algumas obras que ele era convidado a pintar sobre o esboço do mestre¹³. Apesar de encontrarmos várias suposições relativamente à formação artística de Caravaggio, neste período, o início da sua actividade artística continua desconhecido, sem que esteja documentado qualquer trabalho datado deste período.

Chegados os dezoito anos, Caravaggio decide partir para Roma. De acordo com o que é relatado pelos seus biógrafos, o promissor artista podia ter ficado instalado em Milão onde a sua actividade artística seria fortemente apoiada pela família Colonna, a qual tinha ligações parentescas com a família de Caravaggio. Todavia, a cidade de Milão não seria suficiente para a grande ambição que residia no coração de Miguel Ângelo Merisi. Roma ter-se-ia tornado a capital da cultura e da arte com o Papa Sisto V (1585-1590), para onde todos os artistas eram atraídos.

¹⁰ «Simone Peterzano era un artista eclético y mediocre oriundo de Bérgamo [...]. Lo que el ciclo de frescos de Peterzano comunica con más claridade es su decisión de no ofender. Sus pinturas son una buena muestra de la timidez tridentina de la que se contagió buena parte de la pintura italiana en los años inmediatamente posteriores a la Contra-reforma» (A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 82-83).

¹¹ A arte renascentista é muito marcada pela influência vinda da Antiguidade Clássica, nomeadamente na procura da realização de obras pautadas pela perfeição das formas, numa procura de idealização e imitação da figura humana. De acordo com Manfred Wundram: «Com a pintura do Renascimento, a arte ocidental atingiu o seu zénite absoluto. Os novos horizontes intelectuais abertos pelas ciências naturais e pelas grandes viagens e descobertas, juntamente com as tensões religiosas desse período e as suas conturbações políticas e sociais – tudo isso se reflectiu na pintura» (M. WUNDRAM, “Renascimento e Maneirismo”, in WALTER, I. (Org.), *Obras-Primas da Pintura Ocidental* – Vol. I, Taschen, Lisboa, 1996, 145).

¹² H. LANGDON, *Caravaggio*, 44.

¹³ Cf. B. ZANIRATO, *Em busca da realidade: A representação do corpo na anatomia e na pintura do renascimento*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011, 32-33, disponível em http://www.historia.ufpr.br/monografias/2011/2_sem_2011/barbara_sebastiana_lagos_zanirato.pdf, acessado a 16 de Outubro de 2015.

2. Atrás do sonho em Roma

Em 1592, com vinte anos, Caravaggio chega então à cidade eterna, a qual tanto desejou, depois de ter passado por Veneza. Não está documentada a veracidade desta viagem, mas acredita-se que Caravaggio a terá feito para conhecer a técnica e as cores utilizadas pelos artistas de Veneza. Para além disso, o biógrafo que seguimos, Andrew Graham-Dixon, não deixa de destacar que Caravaggio chega a Roma com uma paleta de cores mais sombria e também com um conjunto de imagens extremistas, que só poderão ter sido concebidas neste tempo que medeia a partida de Milão e a chegada a Roma¹⁴.

A cidade que Caravaggio vai encontrar seria conhecida como uma cidade com grande afluência de emigrantes, originando uma grande diversidade de culturas e nacionalidades; era também conhecida pela sua forte desconfiança, motivada pela luta contra as heresias. Todavia, Roma encontrava-se numa situação de recuperação de um período de decadência. De acordo com o que dissemos anteriormente, estaria na base desta recuperação o Papa Sisto V¹⁵ – e também o seu sucessor o Papa Clemente VIII, dando continuidade ao trabalho iniciado – que queria devolver a Roma a sua beleza. Neste sentido, sendo Roma o centro da cristandade, «santificada pelo sangue dos próprios Apóstolos, devia ser, dentro do humanamente possível, “um templo grandioso, adornado com sumo esplendor”»¹⁶.

Da mesma forma que o pintor Lombardo se desloca para Roma à procura de oportunidades, também outros artistas seus contemporâneos o faziam, porque sabiam que lá encontrariam trabalho. Aliás, o objectivo de qualquer artista que se mudasse para Roma seria trabalhar

¹⁴ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 93. Também M. Wundram alude à possibilidade da influência veneziana na paleta de cores utilizada por Caravaggio (cf. M. WUNDRAM, “Renascimento e Maneirismo”, 160).

¹⁵ O Papa Sisto V teria tido contacto com Carlos Borromeu antes da sua eleição papal, por ocasião de uma edição dos escritos de S. Ambrósio. Tudo indica que Sisto V teria sido animado pelo mesmo espírito que animou Carlos Borromeu, permitindo-lhe a reconstrução de Roma, quer na dimensão espiritual, quer na física (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 95).

¹⁶ H. LANGDON, *Caravaggio*, 54.

para os cardeais mais próximos do Papa, para assim ganharem alguma sustentabilidade financeira e também alguma fama. Um elemento interessante que deve ser destacado da Roma daquela época é a existência de um bairro que alojava todos os artistas que se mudavam para lá¹⁷. Era considerada uma zona perigosa, partilhada não só por artistas, mas por prostitutas, e gente que recorrentemente se envolvia em agressões.

Não se conhecem ao certo todos os passos dados por Caravaggio nos seus primeiros anos em Roma. Sabemos que, pela sua personalidade e juventude, trazia para Roma a força de quem quer lutar por encontrar o seu caminho na vida artística, mas sem alojamento ou previsões: apenas com o desejo de encontrar um mecenas que o ajudasse¹⁸. Terá trocado de habitação uma dezena de vezes durante estes primeiros anos: «umas vezes permitiram-lhe que se alojasse num palácio de algum alto eclesiástico, outras, na casa de amigos pintores e, ao menos uma vez, numa hospedaria»¹⁹. É precisamente o interesse pelo novo estilo e pela sua exuberância artística que leva Caravaggio a ser convidado por Monsenhor Pandolfo Pucci, um prelado rico beneficiário de São Pedro, para viver na sua casa, sob condição de copiar alguns quadros de devoção²⁰.

Depois de algumas experiências frustradas terá ingressado no estúdio de Cesari, uma das figuras em expansão no mundo artístico romano, que tratava temas maneiristas²¹ com um estilo elegante. Aí permaneceu durante oito meses, onde surgiram as suas primeiras obras mais famosas *O Pequeno Baco doente* (ilust. 1) e *O Rapaz levando um cesto de frutas* (ilust. 2). São

¹⁷ Segundo números apresentados por A. Graham-Dixon, estimar-se-ia um total de dois mil artistas numa população de cem mil habitantes (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 100).

¹⁸ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 77.

¹⁹ H. LANGDON, *Caravaggio*, 78.

²⁰ Cf. G. LAMBERT, *Caravaggio*, Taschen, Lisboa, 2003, 32.

²¹ «O termo *Maneirismo* hoje em dia amplamente utilizado para designar a arte do Renascimento Final remete, tal como as expressões gótico e renascimento, para as *Vidas dos Artistas* de Vasari [...]. No seu livro, Vasari referiu-se à *maneira* de Miguel Ângelo [*Buonarroti*], querendo com isso significar muito simplesmente *maneira* no sentido de *estilo*. Vista sob esta luz, pode-se de facto afirmar que a maneira de Miguel Ângelo influenciou não apenas o século XVI mas também grande parte da época barroca» (M. WUNDRAM, “Renascimento e Maneirismo”, 152). A grande questão em foco relativamente ao Maneirismo deve-se ao facto do ênfase ser colocado não na representação do real, como propõe o Alto Renascimento, mas nas questões de natureza estética: cor e forma (*Ibid.*, 159). Este estilo de arte fará a transição entre o Alto Renascimento e o Barroco, a que vai pertencer Caravaggio.

duas obras com traços exagerados que apresentam Caravaggio e a sua arte a um público novo. Julga-se que terá pintado estes dois quadros para mostrar a Cesari, com quem tinha algumas desavenças, que podia ser muito mais que um mero assistente de estúdio, capaz de representar não só naturezas mortas mas também a figura humana²². Com uma e com outra pintura, Caravaggio mostra conseguir superar as convenções artísticas do seu tempo que não lhe interessavam, expressando a esperança de poder vir a provar-se na área da pintura religiosa²³.

Tendo saído do estúdio de Cesari, Caravaggio decidiu viver por conta própria. É nesta altura que surge outra obra famosa, *O Rapaz mordido por um lagarto* (ilust. 3). Por não poder pagar a modelos, decide-se por pintar auto-retratos: «pintava o seu próprio rosto reflectido num espelho e via-se obrigado a aceitar a humilhação de cobrar preços muito baixos»²⁴.

O caminho de Caravaggio viria a traçar um novo rumo quando, por desespero, o pintor vai ao encontro de compradores de arte. É aqui que encontra Constantino Spata, um comprador de arte que tinha uma tenda na Praça que dava para a igreja de S. Luís dos Franceses. Constantino Spata terá uma grande influência na carreira de Caravaggio, porque, segundo H. Langdon, «tinha olho para descobrir novos talentos»²⁵, e também porque através dele terá atraído a atenção do Cardeal Del Monte²⁶, que colecionava arte e procurava novos artistas²⁷. O cardeal terá sido atraído por duas obras de Caravaggio, «que se tornaram nas obras mais inovadoras criadas na Europa nos finais do séc. XVI»²⁸ – *A Adivinha* (ilust. 4) e *Os Batoteiros* (ilust. 5) –, que

²² Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 113-114.

²³ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 118.

²⁴ H. LANGDON, *Caravaggio*, 104.

²⁵ H. LANGDON, *Caravaggio*, 104.

²⁶ O Cardeal Del Monte «era un intelectual voraz, con una deslumbrante variedad de habilidades y conocimientos en música, teatro, literatura, arte y arqueología, historia y ciencias naturales y, además, protegía a los jóvenes artistas, por cuya educación mostraba un interés minucioso» (H. LANGDON, *Caravaggio*, 105).

²⁷ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 104-105.

²⁸ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 126.

introduziram um novo conceito na arte: o que Graham-Dixon chama de *mundo inferior*²⁹. Todavia, não parece que Caravaggio tenha colocado um cunho político nestas obras, mas apenas o desejo de entreter e agradar o cardeal³⁰.

Na segunda metade do ano de 1595, Caravaggio instala-se no Palácio do Cardeal Del Monte situado bem no centro de Roma. Foi graças à influência do relacionamento com este cardeal³¹ que Caravaggio viu com grande satisfação o aumento do número dos seus clientes, ao ponto de receber o mandato de realizar uma das suas obras mais famosas e documentadas, para a Igreja de S. Luís dos Franceses em Roma: *A Vocação de São Mateus* (ilust. 6)³². A referida obra, a par de *O Martírio de São Mateus* (ilust. 7) e *São Mateus e o Anjo* (ilust. 8), colocados na capela Contarelli, terão colocado Caravaggio na categoria dos melhores artistas da cidade³³. De acordo com G. Lambert, este terá sido o maior conjunto que Caravaggio terá pintado ao longo de toda a sua carreira³⁴. Todavia, o trabalho que Caravaggio tinha em mãos distanciava-se do que até então estava habituado a pintar. Para além disso, toda a consciência artística da época, bem como as indicações recebidas para o trabalho, exigiam que o artista compusesse imagens bem trabalhadas anatomicamente, partindo dos modelos das esculturas clássicas³⁵. De facto, este não era o estilo adoptado por Caravaggio, que «pintava figuras de meio corpo ao estilo de Girogione»³⁶.

²⁹ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 126. Quando o biógrafo refere *mundo inferior*, refere-se ao ambiente que se vivia nas ruas de Roma no final do séc. XVI: uma cidade repleta de ladrões, patifes, e gente de mau íntimo.

³⁰ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 131.

³¹ Para além da influência que Caravaggio terá recebido do Cardeal Del Monte para a realização das suas obras, Graham-Dixon alude para a centralidade afectiva que este cardeal terá exercido sobre o pintor lombardo, fazendo com que a estadia em sua casa não fosse apenas de carácter institucional, mas um local onde Caravaggio se sentia «estimulado e confiante» (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 141-142). Por outro lado, acredita-se que a relação que Caravaggio tinha com o cardeal o terá salvo de alguns conflitos com a justiça da época (cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 164.171).

³² De acordo com as actas do contracto, a 23 de Julho de 1599 aparece pela primeira vez o nome de Caravaggio em contractos públicos de trabalho (cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 209).

³³ Sebastian Schütz em *Caravaggio – As Obras Completas* destaca a forma como Caravaggio é referido no contracto de 24 de Setembro de 1600: *egregius in urbe pictor* (cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 105).

³⁴ Cf. G. LAMBERT, *Caravaggio*, 59.

³⁵ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 210.

³⁶ H. LANGDON, *Caravaggio*, 210.

Se por um lado, encontramos um pintor bem-sucedido, residente na casa do cardeal Del Monte, e preocupado em subir na sua carreira e arranjar clientes que adquiram as suas obras e lhas encomendem, por outro, encontramos também um jovem lombardo que vagueia pelas ruas da cidade eterna com um comportamento turbulento. Dada a vida que levava, entre a casa de Del Monte – mergulhado nas tintas e na arte – e a rua – no meio da confusão tantas vezes por ele iniciada – alguns dos seus contemporâneos chegavam a descreve-lo como um autêntico claro-escuro vivo³⁷.

A fama em torno das obras da igreja de S. Luís dos Franceses coloca Caravaggio perante uma nova encomenda de prestígio. Desta vez para a Capela Cerasi, na Igreja de Santa Maria del Popolo, sobre os temas *A Conversão de São Paulo* (ilust. 9) e a *Crucifixão de São Pedro* (ilust. 10), encomendadas por Monsenhor Tiberio Cerasi. Esta encomenda merece especial atenção, uma vez que Cerasi deseja ter na sua capela a mesma temática de imagens anteriormente pintadas por Miguel Ângelo na Capela Paulina. Deste modo, Tiberio Cerasi estaria a testar Caravaggio face ao grande autor do Renascimento³⁸.

No mesmo ano em que termina as duas obras para a Capela Cerasi – decorria o ano de 1601 –, Caravaggio abandonou a residência do Cardeal Del Monte para ir morar para casa do Cardeal Girolamo Mattei, onde terá permanecido até 1603. A biógrafa H. Langdon faz destacar que neste tempo, em que Caravaggio se encontra alojado no palácio dos Mattei, realiza um conjunto de quadros que o reafirmam como artista: «Nestas obras, reflectia-se a segurança e a confiança de um artista no topo da sua fama, e já não apresentavam a rigidez de alguns dos seus primeiros quadros de figuras *[humanas]*, nem a inquietude melancólica das suas obras mais

³⁷ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 188.

³⁸ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 238.

recentes»³⁹. Surgem então *A Ceia de Emaús* (ilust. 11), *O Beijo de Judas* (ilust. 12) e *São João Baptista* (ilust. 13), que Caravaggio pinta para Ciriaco⁴⁰, um dos irmãos do cardeal Mattei.

No final do ano de 1602 o pintor lombardo tem em mãos o retábulo da *Deposição no Túmulo* (ilust. 14) para a igreja oratoriana de Santa Maria in Vallicella. É um quadro de grandes dimensões, onde as próprias figuras que o compõe são imponentes. Encontramos aqui um encontro entre o realismo lombardo, do qual é discípulo Caravaggio, com a grandiosidade característica de Roma, fortemente influenciada por Miguel Ângelo⁴¹. Contemporâneas a esta obra são também a *Nossa Senhora do Loreto* (ilust. 15) e *São João Baptista* (ilust. 16). Começa aqui uma fase de decadência da arte de Caravaggio, em que as suas obras deixam de ser desejadas por causarem algum desconforto no âmbito eclesial. Conforme recorda H. Langdon, Caravaggio «estava excluído da Roma papal, daquele cativante grupo de artistas [...], aos quais o Papa não pedia favores»⁴².

A 4 de Junho de 1604 Caravaggio foi condenado pelo ataque a um rapaz da taberna, acontecido em Abril desse mesmo ano. Todavia, julga-se que Caravaggio terá sido posto em liberdade por causa das fortes influências das suas relações de amizade. A 19 de Outubro volta novamente para a prisão, desta vez acusado de atirar pedras aos polícias. De acordo com Graham-Dixon, todos estes testemunhos que surgem sobre os acontecimentos delinquentes do pintor lombardo são fragmentários, mas quererão desde já mostrar que a vida de Caravaggio estava a perder-se de dia para dia. As altas horas da noite e o grande número de confusões onde Caravaggio se metia, cada vez mais se apoderavam das horas de trabalho e, segundo se consegue apurar, não se conhecem pinturas suas daquele espaço de tempo⁴³.

³⁹ H. LANGDON, *Caravaggio*, 274.

⁴⁰ Os irmãos do Cardeal Mattei eram conhecidos por serem apreciadores e colecionadores de arte antiga. No entanto Ciriaco «era un entusiasta coleccionista de los pintores coetáneos más avanzados, de modo que sempre andaba a la caza de nuevos talentos» (H. LANGDON, *Caravaggio*, 272).

⁴¹ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 290.

⁴² H. LANGDON, *Caravaggio*, 328.

⁴³ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 307.

Em 1606 Caravaggio recebe uma nova encomenda, desta vez para a Basílica de São Pedro em Roma. Caravaggio é recomendado ao Papa Paulo V pelo seu sobrinho Scipione Borghese, depois de ter terminado o seu *São Jerónimo escritor* (ilust. 18). A obra que realiza para o altar de Santa Ana tem uma particularidade contrariamente ao conhecido. Caravaggio terá entregue a obra juntamente com um certificado: «Eu, Miguel Ângelo de Caravaggio, estou satisfeito com a pintura que realizei para a Companhia de Santa Ana, e dou fé dela escrevendo e assinando isto a 8 de Abril de 1606»⁴⁴. No dia 14 desse mês o quadro foi colocado no altar destinado, mas dois dias mais tarde terá sido retirado para a igreja de Sant'Ana dei Palafrenieri. Provavelmente o quadro teria sido retirado do altar porque os Palafrenieri terão ficado ofendidos pela forma como Santa Ana tinha sido representada, ou também por causa da «representação ofensiva de Nossa Senhora com o Menino Jesus despido»⁴⁵. Não seria a primeira vez que uma obra de Caravaggio era rejeitada. A última rejeição que havia acontecido teve que ver com o *São Mateus* pintado para a igreja dos Franceses. Este acontecimento impediu que Caravaggio terminasse outra obra relacionada com a Virgem Maria, *A Morte da Virgem* (ilust. 19).

Caravaggio sempre foi conhecido como alguém que facilmente se envolvia em brigas e confusões pelas ruas de Roma. O acontecimento que vem coroar estes comportamentos é a morte de Ranuccio Tomassoni numa luta com Caravaggio, no dia 28 de Maio de 1606. Sobre isto, vários foram os testemunhos que apareceram apenas para ocultar o que realmente tinha acontecido, porque os duelos estavam proibidos em Roma e, uma vez descobertos, podiam ter como consequência a pena de morte. Caravaggio terá ferido o adversário na artéria femoral, que depois lhe causou a morte. Apesar do que se disse continuam enigmáticas as causas do duelo. Sabe-se apenas que todos os intervenientes no duelo foram condenados ao exílio, e que os partidários de Caravaggio e o próprio terão levado uma pena mais dura. Para além de ter sido

⁴⁴ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 330.

⁴⁵ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 331.

exilado da cidade eterna, a qual lhe havia dado tanto prestígio, foi também condenado por assassinato e foi-lhe decretado publicamente um *bando capitale*⁴⁶.

3. Exilado de Roma – Nápoles, Malta e Sicília

Não se sabe ao certo o que terá acontecido depois deste incidente. Poucos são os testemunhos que chegaram até aos dias de hoje e que nos possibilitam detalhar cronologicamente este período da vida de Caravaggio. De acordo com os relatos dos biógrafos seus contemporâneos, durante este período o pintor lombardo terá pintado uma nova *Ceia de Emaús* (ilust. 20) e uma representação de *David com a cabeça de Golias*⁴⁷ (ilust. 21). *A Ceia de Emaús*, que data do seu exílio, seria diferente da primeira – realizada cinco anos antes –, fortemente assinalando uma transformação no seu estilo artístico. Introduz assim o último período da vida de Miguel Ângelo de Caravaggio.

Com a venda de *A Ceia de Emaús*, Caravaggio desloca-se até Nápoles. A fama de Caravaggio não ficou resumida à cidade de Roma, e já em Nápoles era conhecida. Bernardo Dominici, biógrafo dos artistas do séc. XVIII escreveu:

«Naquela época, o nome de Caravaggio havia crescido tanto e a sua fama se havia até ao extremo que não só ressoava em toda a Itália, mas que havia cruzado os Alpes, de maneira que os aficionados à pintura disputavam as suas obras e não havia galeria de Roma, nem ne-

⁴⁶ Entende-se por *bando capitale* uma acção que permitia que em qualquer um dos Estados Pontifícios se possa dar a morte impune a quem foi decretado tal condenação. Além do mais, aquele que der a morte ao condenado receberia uma recompensa, aquando da apresentação da sua cabeça (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 348).

⁴⁷ Tal como tantas outras obras de Caravaggio, *David com a cabeça de Golias* não deixa de ser também ela enigmática. A cabeça de Golias é mais um dos auto-retratos do pintor e, de acordo com o biógrafo que seguimos, esta obra terá sido feita para o sobrinho do papa e principal administrador da justiça papal, que seria a pessoa com poder sobre a situação actual da sua vida (A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 355).

nhum outro lugar, que não desejasse ter uma obra de Caravaggio; até ao ponto de ter conquistado as almas dos entendidos e profissionais, com um novo estilo de escuros com poucas luzes que terminavam em penumbra, de modo que o contorno desaparecia»⁴⁸.

Nesta grandiosa e importante cidade, tida como uma das capitais da arte, onde floresciam muitos pintores, Caravaggio recebe uma encomenda para o altar-mor da igreja de Pio Monte della Misericordia. Tratava-se de um retábulo monumental, para uma igreja bem no centro da cidade de Nápoles, onde pintou *As Sete Obras de Misericórdia* (ilust. 22). Seria a primeira vez que um pintor representava as sete obras de misericórdia em conjunto e não em separado, o que dá um toque particular a este quadro⁴⁹.

As Sete Obras de Misericórdia da igreja de Pio Monte terão atraído vários interessados no estilo e na obra de Caravaggio, pelo que, nos meses seguintes, pintou novos retábulos, desta vez sob temas da *Flagelação de Cristo* (ilust. 23 e 26) e *A Virgem do Rosário* (ilust. 24). Qualquer uma destas duas obras que acabámos de referir causaram alguma novidade – pelo seu estilo do claro-escuro e do realismo – no ambiente artístico da Nápoles de então, que acabaram por fazer nascer uma nova escola de pintura, que se alargou até ao Ocidente⁵⁰.

Todavia, a fama não prendeu Caravaggio durante muito tempo em Nápoles. Partiu para Malta onde chegou em Julho de 1607. Para H. Langdon, esta mudança é um tanto radical e ao mesmo tempo insólita, pois as oportunidades que Nápoles parecia oferecer a um pintor desta qualidade não existiam em Malta. Todavia, de acordo com o que nos é descrito por Graham-Dixon, julga-se que Caravaggio terá partido para Malta em busca de liberdade e perdão junto dos cavaleiros de Malta, uma vez que «graças a uma dispensa papal, os cavaleiros de São João

⁴⁸ B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori, Scultori ed Archietti Napoletani*, Vol. III, Nápoles, 1844, 40, citado por H. LANGDON, *Caravaggio*, 381.

⁴⁹ Cf. G. LAMBERT, *Caravaggio*, 81.

⁵⁰ Se nos detivermos na escultura barroca espanhola, percebemos que existe uma forte influência do *estilo caravaggista*, nomeadamente nas que representam o martírio dos santos ou a crucifixão de Cristo. Talvez *A Crucifixão de Santo André* (ilust. 25) tenha tido um papel mais determinante nesta influência (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 369).

estavam por cima da lei e só deviam submeter-se ao seu próprio código»⁵¹. Ora, isto agradaria a Caravaggio, porque uma vez feito cavaleiro ficaria perdoado dos seus crimes. Crê-se que Caravaggio terá tido ajuda da família Colonna, com quem tinha uma longa relação, depois de um dos filhos, Fabrizio Sforza Colonna, ter tido um percurso semelhante ao de Miguel Ângelo de Caravaggio e ter sido enviado para a Ordem.

Apesar de não achar fácil a sua integração na Ordem, Caravaggio consegue entrar nos círculos mais íntimos da corte, ao ponto de chegar a pintar o retrato de Wignacourt (ilust. 28)⁵². Deste período conhecem-se ainda o *São Jerónimo* (ilust. 29), que Caravaggio terá pintado para um amigo íntimo Wignacourt, o *Retrato do frei Antonio Martelli* (ilust. 30)⁵³, e uma *Madalena*, cujo paradeiro não se conhece. Qualquer uma destas obras tem traços militares muito acentuados, procurando reflectir os ideais militares e espirituais. Agradado com os trabalhos de Caravaggio, Wignacourt recompensa-o com a Cruz de Malta, sem que o pintor tenha feito o que na época estava previsto para receber tão honrosa distinção⁵⁴. Neste sentido, Wignacourt escreve ao Papa, pedindo-lhe permissão para conceder a Caravaggio, sem mencionar o seu nome, e a outro cavaleiro, o hábito de Cavaleiro Magistral. O pedido foi aceite, e a 15 de Fevereiro Wignacourt recebeu a autorização para fazer dos dois Cavaleiros Magistrais. Todavia, o documento refere que, apesar de ser aceite o pedido, o Papa não esqueceu o delito cometido por Caravaggio,

⁵¹ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 380. Caravaggio sabia o peso que tinha naquele tempo o ingresso numa organização deste estilo. Falamos de uma das organizações mais poderosas e veneráveis do mundo cristão de então (cf. *Ibid.*, 380).

⁵² Graham-Dixon refere que Alof de Wignacourt era cavaleiro de Malta e líder «de una unidad de combate de élite, exclusivamente masculina, entrenada especialmente para el asalto, el pillaje y el secuestro, una de sus prioridades era simplemente mantener el orden» (A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 391).

⁵³ Antonio Martelli era uma figura célebre no poder de Malta; fazia parte do círculo íntimo de conselheiros e oficiais de Wignacourt (cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 406).

⁵⁴ «En esta época, las normas para ingresar en la Orden eran especialmente complejas y rigurosas y, para acceder al puesto de Caballero de Justicia, el rango más elevado, los italianos exigían doscientos años de linaje aristocrático; los Caballeros de Gracia, que habían realizado obras destacables en la Orden, podían ser admitidos sin tales demostraciones de origen, pero sólo podía haber cuatro a la vez. Es más, cada Caballero debía pagar un *passagio* (una considerable suma de dinero) y, al ser nombrado por la Orden, debía emprender una caravana (unas expediciones militares)» (H. LANGDON, *Caravaggio*, 410).

referindo: «apesar de um deles ter cometido um homicídio durante uma luta»⁵⁵. No verão de 1608, Caravaggio é então admitido na Ordem de Malta.

Uma das suas obras de carácter religioso mais notáveis deste período, em Malta, terá sido *A Degolação de São João Baptista* (ilust. 27) – que se julga ser o *passaggio* que Caravaggio teria de pagar para a sua admissão à Ordem – para o oratório da Concatedral de São João em La Valletta, e que estará na base de *A Anunciação* (ilust. 31). Esta obra contém uma particularidade interessante, o que também nos ajuda a datá-la. No sangue que escorre do pescoço de São João Baptista, o autor escreveu *f. michel*, que significa *frei (frater) Miguel Ângelo*⁵⁶. H. Langdon refere que a posição da assinatura no quadro – no centro da composição – reflecte o orgulho que Caravaggio terá sentido por ter sido aceite na Ordem. Já Graham-Dixon salienta o facto da assinatura surgir do sangue, como sendo uma proclamação pública de que o homicídio que havia cometido teria sido lavado com o sangue do seu novo padroeiro⁵⁷. Mais ainda, a obra propõe uma estreita ligação entre o tema do martírio de João Baptista, com o martírio dos cavaleiros da Ordem: «[o oratório] era ao mesmo tempo uma escola para os mártires do futuro e um cemitério para os mártires do passado»⁵⁸ – assim destaca Graham-Dixon.

Mas o que até aqui parecia tranquilo e próspero viria a terminar, quando Caravaggio se vê novamente diante de situações de conflito, desta vez com um nobre cavaleiro, que o levou à prisão e a um «estado de miséria e temor»⁵⁹. Caravaggio terá permanecido preso durante todo o mês de Setembro, num calabouço escavado na rocha do Castelo de Sant’Angelo. Todavia, a prisão não parece ter sido solução para o tempestivo pintor. Este levou a cabo a sua fuga, que

⁵⁵ J. AZZOPARDI, *Caravaggio’s admission into the Order*, Corradini, 1993, 55, citado por H. LANGDON, *Caravaggio*, 412.

⁵⁶ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 417. Algumas interpretações falam da assinatura noutra sentido: *fecit Caravaggio*, ou seja, *feito por Caravaggio* (cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 401, nota 63).

⁵⁷ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 401.

⁵⁸ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 400.

⁵⁹ H. LANGDON, *Caravaggio*, 418. As normas estabelecidas pela Ordem previam que qualquer existência de confrontos entre os cavaleiros era punida com a prisão e a privação do hábito (*Ibid.*, 420)

impressionou a muitos por não ter chamado a atenção de nenhum dos guardas, e por serem muito raros aqueles que conseguiam fugir do Castelo de Sant'Angelo.

Desta vez Caravaggio fugira rumo à cidade portuária de Siracusa, na Sicília. O que se sabe sob a actividade de Caravaggio na Sicília é de um manuscrito de 1724 com o título *Vidas dos pintores de Mesina*, escrito por Francesco Susinno, sacerdote e pintor. De acordo com os relatos apurados, Caravaggio terá ficado instalado num estúdio de pintura de Mario Minniti, seu amigo, e terá recebido a sua intercessão junto do Senado da cidade, para que empregasse Caravaggio para ser possível disfrutar da sua arte, uma vez que era considerado o melhor pintor de Itália. Uma vez empregado pelo Senado, estaria por ele protegido dos cavaleiros de Malta. Apesar de ser considerado um fugitivo, foi bem acolhido pelos artistas e demais figuras locais, recebendo grandes encargos e sendo bem remunerado.

Aquando da sua chegada a Siracusa, as relações Senado-Igreja estavam em reconstrução, o que levou também a uma renovação das igrejas e mosteiros da localidade, promovendo o culto de santos locais. Daqui surge a obra *Enterro de Santa Luzia* (ilust. 32) – a maior obra do seu período na Sicília – para uma das igrejas locais, dedicada a Santa Luzia.

Como a presença dos cavaleiros de Malta era constante também naquela zona, Caravaggio, depois de terminar o retábulo para o altar da Basílica de Santa Luzia, parte para a cidade de Mesina. Em Mesina vai recebendo novos encargos, entre os quais se destacam *A Ressurreição de Lázaro* (ilust. 33), pintada para o altar-mor da capela da família De' Lazzari, e a *Adoração dos Pastores* (ilust. 34). Esta última obra que referimos é considerada por Graham-Dixon e por Susinno, biógrafo siciliano de Caravaggio, «uma das pinturas religiosas mais directas e visceralmente emocionais do século XVII»⁶⁰. Além disso, é a última das grandes obras de Caravaggio, onde procurou expressar as mais antigas tradições populares do cristianismo.

⁶⁰ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 430.

No Verão de 1609 vai até Palermo, onde permanece aproximadamente dois meses, e pinta uma nova *Natividade com São Francisco e São Lourenço* (ilust. 35), desta vez para o oratório de São Lourenço. E a meados de Setembro do mesmo ano regressa a Nápoles, provavelmente motivado pela perseguição que sofria, com o desejo de aí permanecer até que lhe fosse concedido o perdão, uma vez que haviam passados quase três anos, período habitual para receber o perdão.

Sentindo-se otimista face aos problemas existentes com Malta, por achar que Wignacourt lhe havia dado tréguas por influência da Marquesa Constanza Colonna, «baixou a guarda» e deslocou-se a uma das hospedarias da zona, onde se supõe que, para além de taberna, seria também um bordel que satisfazia os prazeres dos artistas da época. O ataque que sofrera à porta da hospedaria terá debilitado muito Caravaggio, tornando-o quase irreconhecível, ao ponto de ter sido noticiado num periódico romano a sua morte. Terá permanecido em Nápoles, no Palácio Colonna durante seis meses. Desta altura conhecemos *A negação de Pedro* (ilust. 36) que parece mostrar-nos a gravidade das feridas do seu autor. Assim refere Graham-Dixon: «A insegurança do tratamento é tal que toda a imagem parece desfocada. [...] A pincelada é tão larga, a definição das formas tão insegura, que o pintor parece perturbado, como se sofresse um tremor incontrolável das mãos e talvez lesões nos olhos»⁶¹. No seguimento do que afirmámos encontramos também a última obra que conhecemos de Caravaggio: *O Martírio de Santa Úrsula* (ilust. 37), que integra um estilo diferente daquelas obras que havia pintado na Sicília e em Roma. Estas obras «são obras mais duras, mais concentradas, construídas a partir de formas geométricas simples, com poucas cores, e com a história reduzida ao essencial»⁶². Explicam-se essencialmente temas ligados à morte e à maldade humana.

Aproximadamente três anos após ter recebido ordem de exílio de Roma, no Verão de 1610, Caravaggio parte para Roma sabendo que o Papa lhe havia de conceder o perdão pelo

⁶¹ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 442.

⁶² H. LANGDON, *Caravaggio*, 443.

homicídio cometido. Para a cidade onde desenvolveu a maior parte da sua obra leva alguns quadros que queria oferecer ao cardeal Scipione Borghese. Terá embarcado e fez escala em Palo, onde, por desgraça, ao desembarcar foi preso pelo capitão da fortaleza, para comprovar a sua documentação e a autenticidade do seu perdão. Todavia, a embarcação que trazia Caravaggio e os seus quadros não podia esperar mais e partiu em direcção a Por'Ercole. Depois de sair da prisão, Caravaggio dirigiu-se para Port'Ercole em busca dos seus pertences. No entanto, o trajecto não seria tarefa fácil para uma pessoa como Caravaggio que não abundava em saúde. Ao chegar ao seu destino, a embarcação já teria novamente partido com a maior parte das suas coisas. Sabe-se que, então, o pintor terá ficado gravemente doente com febre, chegando mesmo a receber auxílio da confraria de São Sebastião, onde acabou por morrer a 28 de Julho.

4. Conclusões preliminares

Em Caravaggio, vida e obra unem-se numa mesma tela. Nela podemos perscrutar a vida do seu autor, porque nos revela a vivacidade e a força características da sua vida, num desejo permanente de um futuro promissor. Esta inquietação natural levou-o, não só à luz da fama – pelo reconhecimento de tantos mecenas e gente influente da sociedade italiana –, mas tantas vezes às sombras de uma vida desregrada e violenta nos meandros de Roma.

Qualquer uma das imagens do pintor lombardo referidas ao longo do capítulo – à excepção das que dizem respeito ao início de vida artística – são compostas por feixes de luz num ambiente maioritariamente tenebroso, tornando-as, de certo modo, enigmáticas e novas. Se quisermos podemos ler este fenómeno novo na pintura de então, à luz da vida de Caravaggio. Tal

como um Graham-Dixon, podemos dizer que «a vida de Caravaggio é como a sua arte, uma série de relâmpagos na noite mais escura»⁶³.

Por isso, a arte de Caravaggio é nova não só pelas tonalidades usadas, mas pela ousadia de representar em tela a sua própria vivacidade encarnada tantas vezes em personagens bíblicas, como é o caso de *A Incredulidade de São Tomé*, que cuidadosamente analisaremos nos capítulos seguintes. Em Caravaggio, a luz e a sombra que ocupam a tela da sua vida e da sua obra serão determinantes, pois revolucionam um novo estilo artístico na época.

⁶³ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 33.

CAPÍTULO II

A REVOLUÇÃO

DAS CORES E DAS FORMAS

Caravaggio foi único, não só na maneira como trabalhava, mas também na maneira como vivia. Olhando o seu percurso, conseguimos relacionar as fases por que passou com as várias obras que realizou: pelos temas, pelas técnicas ou pelos modelos. De facto, Caravaggio perpassa para toda a sua obra a violência e a vivacidade da sua história. Ao mesmo tempo, o seu processo criativo diferencia-o de todos os pintores do seu tempo. Caravaggio foge da inspiração dos grandes mestres do passado, como era natural na época, para representar a realidade de uma forma real e verdadeiramente nova, incluindo a sua violência, a sua vulgaridade, eliminando qualquer tipo de idealização⁶⁴.

1. O nascimento de um estilo

Tal como no capítulo precedente, o enfoque é semelhante: em Caravaggio tudo se diz inquieto. Desde o seu estar entre as luzes da ribalta, e depois entre as sombras da confusão das

⁶⁴ L. FRIGERIO, *Caravaggio – La luce e le tenebre*, Milão, Ancora, 2012, 18-19.

tabernas e das ruas; entre as directrizes da Contra-Reforma, e a revolução da sua originalidade artística. Caravaggio é, no seu tempo, mestre da revolução das cores, da técnica e das formas – por essa razão intitulado por alguns dos seus contemporâneos de *egregius in urbe pictor* –, abrindo novas perspectivas na pintura da Era Moderna Primitiva, que só se desenvolveram anos mais tarde. Para Schütz: «A força visionária e o espantoso virtuosismo da sua arte cativaram os seus contemporâneos e actualmente fazem dele talvez o mais moderno dos Velhos Mestres»⁶⁵.

Ao lermos o percurso de Caravaggio percebemos imediatamente que este decorreu numa época em que a Europa se levantava das tensões entre os reformadores e a Igreja Católica. Aliás, a própria obra de arte do nosso pintor seria muitas vezes rejeitada dada a nova perspectiva que o Concílio de Trento havia decretado uns anos antes (1545-1563) relativamente às imagens utilizadas para o culto. Todavia, se é verdade que a obra de Caravaggio é fortemente influenciada pelas novas linhas conciliares – porque, como vimos grande parte das obras do pintor, e as mais importantes, retratam cenas bíblicas –, também é verdade que o estilo caravaggesco não se limita à influência religiosa. Ao olharmos para os grandiosos quadros de Caravaggio encontramos neles influências do ambiente social que Roma lhe proporciona, ou até de traços próprios de artistas, com cujas obras se encontrou.

2. Influências religiosas e sociais

2.1. Concílio de Trento

Para conseguirmos entender Caravaggio e as suas pinturas religiosas, temos de considerar a forte influência que as linhas conciliares de Trento têm ao seu tempo, no que diz respeito

⁶⁵ S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 241.

à criação de imagens destinadas ao culto. A questão da arte religiosa era, antes do Concílio de Trento, um tema extremamente controverso levantado pelos reformadores protestantes, a par de outros temas doutrinários que desde 1517, sob a influência de Calvino e Lutero, foram conquistando a Europa do Norte e a Europa Central. Apesar de ser um Concílio que procurou dar uma resposta à reforma protestante, também trouxe uma reforma ao seio da Igreja Católica, desejando recuperar a pureza e o esplendor que esta havia perdido⁶⁶.

Dado o papel que este Concílio desempenha no estilo artístico levado a cabo por Caravaggio e por alguns daqueles que com ele se relacionaram, nomeadamente o Arcebispo de Milão, Carlos Borromeu, importa procurarmos compreender brevemente o contexto histórico que levou ao início do décimo nono concílio ecuménico da Igreja Católica. É o papa Paulo III que irá convocar o concílio, apesar de este só começar dez anos mais tarde, em Dezembro de 1545, após duas tentativas, em 1536 e 1542, para restaurar a paz entre as duas facções, conforme se pode ler no decreto de promulgação do concílio⁶⁷.

Para a nossa reflexão interessa sobretudo a temática levada a cabo pela XXV sessão e última do sagrado Concílio em Dezembro de 1563, que marca a nova relação entre a Igreja e a Arte, possibilitando a veneração de imagens, ao mesmo tempo que responde à iconoclastia protestante, que se apresenta como um retardamento da crise iconoclasta de Bizantino⁶⁸. A tese levada a cabo pelos reformadores protestantes condena a criação de imagens que, para além de ir contra o segundo mandamento do Decálogo, induz os fiéis à prática da idolatria. É por este motivo que as obras que surgem nos anos seguintes ao concílio passam a ser conhecidas como a arte da Contra-Reforma, que, para além de responder ao protestantismo ao representar temas

⁶⁶ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 34.

⁶⁷ Assim convoca Paulo III o Concílio: «Cum unum ovile, unum Pastorem Dominici esse gregi, ad integritatem Christianae religionis, ad coelestium bonorum spem in nobis confirmandam; necessarium duceremus shismatis, dissidis, haeresibus erat Christiani nominis divulsa jam paene lacerata unitas. [...] Igitur, ut dicebamus, in tanta haeresum, dissensionum bellorumque tempestate, tantisque excitatis fluctibus, cum essemus ad moderandam gubernandam Petri naviculam vocati [...] ipsi quoque animum ad generale habendum Concilium adjecimus» (O SACROSANTO, E ECUMENICO CONCILIO DE TRENTO, *Bulla Celebrationis Concilii Tridentini*, Tomo I, Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1781, 4-6).

⁶⁸ Cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Vol. I, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, 457.

de conflito como o Purgatório ou os Sacramentos, passaria a constituir um instrumento eficaz no ensino da fé. Assim afirmou o Concílio:

«Os bispos ensinem diligentemente que, por meio das histórias referentes aos mistérios da nossa redenção expressas em pinturas ou de outros modos, o povo seja instruído e confirmado na comemoração e na assídua contemplação dos artigos da fé; e que de todas as sagradas imagens tire grande fruto, não porque o povo recorda os benefícios e os dons que lhe foram conferidos por Cristo, mas também porque entram pelos olhos dos fiéis os milagres e os exemplos salutareis de Deus por intermédio dos Santos, para que agradeçam a Deus por eles, modelem a vida e os costumes à imitação dos Santos e sejam incentivados a adorar e amar a Deus e a cultivar a piedade»⁶⁹.

A partir deste momento as composições de inspiração cristã passam a ter a obrigação de um maior cuidado na «claridade formal, simplicidade linguística, beleza compreensível, ou seja, algo com o que o povo ficasse não só deslumbrado, mas também, atraído e emocionado»⁷⁰. No fundo, o que Trento destaca nada mais é que seguir a doutrina que o II Concílio de Niceia terá avançado sobre a realização de imagens:

«[...] à semelhança da figura da cruz preciosa e vivificante, assim os venerandos e santos ícones, quer pintados, quer em mosaico ou em qualquer outro material adequado, devem ser expostos nas santas igrejas de Deus, sobre os sagrados utensílios e paramentos, sobre as paredes e painéis, nas casas e nas ruas; tanto o ícone do Senhor Deus e Salvador nosso Senhor Jesus Cristo como da Senhora Imaculada nossa, a santa Deípara, dos venerandos anjos e de todos os varões santos e justos»⁷¹.

⁶⁹ Actas do Concílio de Trento, 25ª Sessão (3 de Dezembro de 1563): «Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, eurudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia asmonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, as Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam» (H. DENZINGER, P. HÜNERMANN, *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*, Paulinas, São Paulo, 2007, 1824). Nas próximas notas a obra será citada com a sigla DH.

⁷⁰ J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del Arte Cristiano*, BAC, Madrid 1996, 816.

⁷¹ Actas do II Concílio de Niceia, 7ª Sessão (13 de Outubro de 787): «παραπλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀωατίθεσθαι τὰς σεπτὰς καὶ ἀγίας εἰκόνας, τὰς ἐκ χρωμάτων καὶ ψηφίδος καὶ ἐτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης, ἐν ταῖς ἀγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ἐν ἱεροῖς σκεύεσι καὶ ἐσθῆσι, τοίχοις τε καὶ σανίσιν,

No seguimento do decreto, Niceia distingue ainda a diferença que existe entre a *veneração* (*προσκύνησις*) que é devida às imagens, e a *adoração* (*λατρεία*) própria à natureza divina⁷². O mesmo encontraremos reforçado em Trento quando se diz:

«Deve-se conceder a devida honra e veneração às imagens de Cristo, da Virgem Deípara e dos outros Santos [...], não por crer que lhes seja inerente alguma divindade ou poder que justifique tal culto, [...] mas porque a honra prestada a elas se refere aos protótipos que representam»⁷³.

Porém, não é suficiente falar simplesmente de uma reprodução do dogma de Niceia. Trento propõe duas finalidades essenciais na arte: a dimensão didática e a dimensão pedagógica, servindo, por isso, como um forte auxiliar para o anúncio da fé. É por esta razão que os padres conciliares de Trento chamam a atenção para o cuidado com o tipo de representações, para que estas não contenham erros, não representem objectos profanos, nem imorais, nem insólitos, para que seja facilmente apercebido por todos quantos com elas contactarem⁷⁴, mas não avança com regras específicas no que respeita à criação das obras de arte. Neste sentido: «recordam-se os benefícios e as maravilhas de Deus, nomeadamente quando representam objectos bíblicos e animam a imitar os santos»⁷⁵. Era certo para os que expunham as novas directrizes da Contra-Reforma, que os artistas estavam mais preocupados em demonstrar a sua originalidade e o seu engenho, do que se perceberem como instrumentos utilizados por Deus para a transmissão da

οἴκοις τε καὶ ὁδοῖς τῆς τε τοῦ κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰκόνοσ, καὶ τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἁγίας Θεοτόκου, τιμίω τε ἀγγέλων, καὶ πάντων ἁγίων καὶ ὁσίων ἀνδρῶν» (DH 600).

⁷² Cf. DH 601.

⁷³ Actas do Concílio de Trento, 25ª Sessão (3 de Dezembro de 1563): «Imagines porro Christi, Deiparae Virginis et aliorum Sanctorum [...], non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum, [...], sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad protypa, quae illae repraesentant» (DH 1823).

⁷⁴ Cf. H. JEDIN, *Historia del Concilio de Trento IV* – Vol. II, EUNSA, Pamplona, 1981, 280. Assim decreta o sagrado Concílio: «Eos prorsus aboleri sancta Synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris ocasionem praebentes statuuntur» (DH 1825).

⁷⁵ H. JEDIN, *Historia del Concilio de Trento IV*, 280.

fé. Exemplo disso foi o ideal artístico de Miguel Ângelo Buonaroti que recebeu grandes críticas a uma das suas mais monumentais composições: os frescos da Capela Sistina (ilust. 38 e 39).

Por forma a pôr em prática o que fora decretado em Trento, e por esta questão das imagens ter sido colocada sobre o controlo dos bispos, conhecem-se dois textos importantes, de duas figuras rivais da Contra-Reforma: um do cardeal Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, datado de 1582) e outro do arcebispo de Milão, Carlo Borromeu (*Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, publicado em 1577). De singular importância é o texto de Paleotti, que procura abordar a função e utilização da pintura, distinguindo a imagem sacra da imagem profana⁷⁶. Como já tivemos oportunidade de aludir, o arcebispo de Milão, Carlos Borromeu, terá sido uma grande figura no governo da diocese de Milão à altura de Caravaggio, uma das razões ligada ao facto de ser um grande impulsionador das linhas do Concílio de Trento. Carlos Borromeu terá sido um dos reformadores mais radicais da fé e da forma de viver, e que desempenhou um importante papel na conclusão do Concílio de Trento. Conhecido por ser um trabalhador incansável, quando chega a Milão para exercer o seu múnus de pastor, estava verdadeiramente decidido em levar por diante uma «conversão massiva ao que ele considerava os verdadeiros e autênticos princípios da fé cristã»⁷⁷.

Da mesma forma que encontramos uma grande vivacidade em Borromeu num desejo ardente de propor práticas ascéticas à diocese, também encontramos o desejo revelado pelo Concílio de Trento e que foi novamente proposto no seu escrito *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Tanto nas práticas ascéticas como nas instruções para a arte daquele

⁷⁶ Gabriele Paleotti apresenta oito motivos para justificar o que torna sagrado uma imagem. Procuraremos expô-los sucintamente. Em primeiro lugar, uma imagem era considerada sagrada porque ordenada por Deus; em segundo, porque toca o corpo, ou a face do Senhor; terceiro, por ter sido feita por uma pessoa santa; quarto, porque foi feita miraculosamente; quinto, porque Deus opera sinais ou milagres na imagem; sexto, porque ungida com o óleo do santo crisma; sétimo, quando a imagem é benzida; por fim, oitavo, quando representa alguma coisa relacionada com o sagrado (cf. PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, disponível em http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf, acedido a 10 de Novembro de 2015, 45-46).

⁷⁷ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 53.

tempo há algo em comum: colocar Cristo no centro, eliminando tudo o que pode distrair ou não ser verdadeiro, quer na vida pessoal de cada um, quer na arte.

Para ilustrar o que temos vindo a dizer, Graham-Dixon relata que naquela época existiam punições para os artistas que não cumprissem com as linhas orientadoras de Trento. Daqui resulta que conseguimos conhecer o contracto de trabalho firmado entre Caravaggio e Simone Peterzano:

«Todas as figuras humanas e, sobretudo, os santos, se executarão com a maior honestidade e gravidade e não se verão troncos nem outros membros nem partes do corpo, e todos os actos, gestos, roupas, atitudes e mantos dos santos devem ser extremamente honestos e modestos e cheios de gravidade e majestade divinas»⁷⁸.

Ainda assim, apesar de Caravaggio se encontrar na linha artística promulgada em Trento, encontramos não poucas vezes algumas das suas obras que foram rejeitadas por serem, em alguns casos, ofensivas à fé da Igreja. Vejamos, por exemplo, *A Morte da Virgem*, que propõe uma leitura contrária à doutrina ensinada pela Igreja. Nesta pintura a cena é «retratada [...] com impiedoso naturalismo; no desgosto, desespero e tristeza dos Apóstolos, ele [Caravaggio] retrata as reacções humanas à morte terrena sem sugerir sequer a [...] sua assunção corpórea aos céus»⁷⁹. Outro exemplo de rejeição é a primeira versão de *São Mateus e o Anjo* (ilust. 40) que se destinava à Capela Contarelli, e que foi rejeitada porque a figura de São Mateus não tinha aspecto de um santo pela forma como estava representado. Esta imagem dará lugar à que hoje figura na Capela Contarelli e que foi do agrado dos que a haviam rejeitado a primeira.

Apesar de se ter definido a possibilidade de criação e veneração das imagens em Trento, não se consegue encontrar uma prática uniforme nas obras que surgem a partir de então. De

⁷⁸ Este contrato é discutido e citado em M. GREGORI (Ed.), *Gli Affreschi della Certosa di Garegnano*, Turin, 1973, 10 citado por H. LANGDON, *Caravaggio*, 43.

⁷⁹ S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 138.

acordo com S. Schütz, «as circunstâncias e as condições de enquadramento parece, diferir fundamentalmente não só entre dioceses individuais e sob certos bispos, como também depender em quase todos os casos dos indivíduos envolvidos»⁸⁰.

2.2. A sociedade romana

É em Roma que se desenvolve a maior parte da obra artística de Caravaggio e que, como vimos no ponto que dedicámos à biografia do pintor, se encontra num período de uma forte reestruturação artística. Mas em que sentido terá esta sociedade influenciado a obra de Caravaggio? Todos os biógrafos daquele que viria a ser considerado um dos pintores mais conceituados da Cidade eterna, apontam para a existência de uma dicotomia nas temáticas por ele apresentadas. No fundo, ao olharmos para a obra de Caravaggio podemos conhecer o ambiente em que ele se inseria, uma vez que «as imagens se assemelham frequentemente àquilo que representam»⁸¹.

Existem três elementos que devem ser destacados – e que apresentaremos de seguida – e que nos permitem fazer esta ponte entre a sociedade da cidade de Roma e a influência que têm na sua pintura: o ambiente, as prostitutas e os pobres.

2.2.1. O ambiente

O primeiro elemento a destacar na pintura de Miguel Ângelo de Caravaggio é o ambiente que nos é sugerido pelas suas obras. Em Caravaggio muita da sua iconografia desenrola-

⁸⁰ S. SCHÜTZ, *Caravaggio – As Obras Completas*, Taschen, Lisboa, 2010, 97.

⁸¹ M. JOLY, *Introdução à análise da imagem*, Edições 70, Lisboa, 2015, 44.

se em torno de uma cena da vida quotidiana, que a linguagem artística chama de *cenar de género* ou *cenar de costumes*, umas vezes representadas com base nas tabernas romanas, cujo local era bastante frequentado pelos pintores da época. As *cenar de costumes* surgiram, ao mesmo tempo, em que o Barroco começaria a florescer, dedicando-se à representação de cenar da vida quotidiana e não apenas à representação de cenar históricas. Talvez um dos exemplos mais claros que possamos apontar na pintura caravaggesca seja *A Vocação de São Mateus*, que narra o encontro singular e decisivo entre Mateus e Jesus, num ambiente típico das tabernas romanas.

Se atendermos à maneira como os seus personagens são representados, também estes dizem muito do ambiente e das influências que o autor sofre aquando da realização da obra. Para além de dizer o espaço que frequenta, é-nos também possível intuir o estado de espírito, e também a época em que se situa. Relativamente a este último dado podemos olhar para a maneira como as personagens bíblicas aparecem vestidas. Longe do guarda-roupa próprio dos primeiros séculos, das representações tradicionais da Virgem Maria, deparamo-nos com figuras cuja roupa pode ser datada dos finais do séc. XVI e inícios do séc. XVII.

2.2.2. As prostitutas

Na Roma em que Caravaggio se insere, as prostitutas não passavam despercebidas a quantos vagueassem pelas ruas da cidade para prestar os seus serviços aos clérigos, diplomatas, peregrinos e empresários. Por serem muito numerosas – aproximadamente 11% da população⁸² – foi-lhes dado um recinto (chamado *Ortaccio*, ou seja, *jardim do mal*) por édito papal, mas

⁸² Cf. D. FO, *Caravaggio al tempo di Caravaggio – In occasione della «mostra impossibile» di Caravaggio a Napoli e a Roma, 2003-2004*, Fabri editori, Milão, 2006, 11-12. O mesmo autor destaca ainda que as mulheres casadas também se prostituíam, pelo menos uma vez por semana, depois de um acordo com o respectivo marido (cf. *Ibid.*, 11).

constituíam um grande problema para as autoridades locais, porque ao cair da tarde saíam do recinto que lhe havia sido destinado para desempenharem o seu trabalho pelas ruas. No entanto, também eram causa de conflitos, pela maneira como elas desempenhavam o seu serviço. Algumas mulheres chegavam a oferecer os seus serviços gratuitamente; outras, por exemplo, o serviço que prestavam era pousar nuas para os pintores da cidade.

Caravaggio não terá sido diferente, e sabe-se que terá utilizado cinco ou seis mulheres para os seus quadros. Entre elas estaria Fillide Melandroni, que era uma das cortesãs mais famosas da época, de quem pintou um retrato (ilust. 41), que terá sido destruído em 1945, e também terá servido de modelo para *Santa Catarina de Alexandria* (ilust. 42). Outra modelo que terá pousado para o jovem pintor lombardo terá sido Geronima Giustiniani, de onde resultou *Judite e Holofernes* (ilust. 43), e muito provavelmente também *Marta e Maria Madalena* (ilust. 44). Em *A Madalena Arrependida* (ilust. 45) e a *Fuga para o Egipto* (ilust. 46), julga-se ter tido como modelo Anna Bianchini, amiga de Fillide⁸³. Também em *Nossa Senhora dos Palafreiros* e em *Nossa Senhora do Loreto* se atribui a figura da Virgem Maria a uma prostituta, desta vez uma jovem chamada Lena. Sabe-se que se trata de uma prostituta, devido à expressão utilizada por Pasqualone – um notário que se envolveu em atritos com Merisi: «uma jovem chamada Lena que está perto da Piazza Navona»⁸⁴.

2.2.3. Os pobres

Para além do tenebrismo característico de Caravaggio – que adiante trataremos – é também muito característico do seu estilo a fisionomia dos intervenientes das suas cenas pictóricas. Na maior parte das suas obras encontramos homens e mulheres marcadamente vincados, quer

⁸³ Cf. H. LANGDON, *Caravaggio*, 180-183.

⁸⁴ Citado em A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 320.

pelas roupas ou a ausência delas, quer pelos rostos grosseiros, quer também pela pobreza social que pairava na cidade de Roma. Na idade moderna, seria comum atribuir a categoria de pobre àqueles que ou não possuíam bens que permitissem a sua sobrevivência, nomeadamente a alimentação, ou então aos que se encontravam em situações sociais especiais: refiro-me aos que eram deficientes, leprosos, idosos, viúvas, órfãos ou exilados⁸⁵. A consciência da sua existência obrigava os cristãos à prática da caridade, procurando ver no outro a imagem de Deus.

Este é, sem dúvida, um elemento que terá influenciado Caravaggio: a representação dos pobres, não só através da sua forma de vestir, mas principalmente pela representação das suas figuras descalças. Veja-se, por exemplo, a figura de José em *A Fuga para o Egipto*, ou os pés de São Pedro na famosa *Crucifixão de São Pedro*, ou até os pés de Cristo em *A Vocação de São Mateus*. Apesar deste tema ter sido bastante controverso no tempo do jovem pintor – recordemos que a primeira versão de *São Mateus e o Anjo* foi recusada justamente pela maneira como o apóstolo era representado (estava descalço) –, podemos retirar uma leitura teológica deste tipo de representação que nos é proposta por Niccòlo Lorini del Monte, teólogo da segunda metade do século XVII: «A Santa Igreja pode considerar os pés como símbolo dos pobres e dos humildes. [...] E se os pés são um membro [*do corpo*], descalços e descobertos [...] não é vergonhoso descobri-los: os pobres servos de Cristo não tinham culpa e não tinham nada que os envergonhasse»⁸⁶.

Ao dar espaço nas suas obras aos pobres, Caravaggio possibilitava que eles se sentissem parte integrante da Igreja, da mesma família de Cristo e dos seus discípulos. Ao mesmo tempo, este tipo de pintura servia como apologia pelo estilo da pobreza evangélica, radicalmente vivida por São Francisco e que Caravaggio representa em *São Francisco meditando* (ilust. 47), junto

⁸⁵ Cf. A. XAVIER, «Amores e desamores pelos pobres: imagens, afectos e atitudes (sécs. XVI e XVII)», in *Lusitania Sacra* 11 (1999), 64.

⁸⁶ N. DEL MONTE, *Elogii delle piu principi S. Donne del sagro calendário, e martirologio romano*, Florença, 1617, 316 citado por A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 258. Podemos aprofundar um pouco mais a temática do pauperismo em P. M. JONES, *Altarpieces and their viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Ashgate, 2008.

dos mais ricos e poderosos da sociedade. No fundo, encontramos um Caravaggio que percorre a linha de São Filipe de Neri e de Carlos Borromeu, ao colocar a sua arte, ainda que por alguns seja considerada *cristianismo laico*⁸⁷, no espírito religioso que brotou do concílio de Trento. Neste sentido, importa trazer ao nosso estudo um dos pensamentos de São Filipe de Neri, de um conjunto de pensamentos para cada dia do ano, que ilustram o que temos vindo a dizer:

«O melhor remédio para a secura do espírito é representarmo-nos sempre, perante Deus e os santos, como mendigos; como mendigos, dirigimo-nos para um santo e depois para outro, pedindo-lhes bálsamos espirituais com a mesma sinceridade que um pobre nas ruas o mesmo a nós nos pede»⁸⁸.

3. Revolução estética: dos temas à execução

3.1. O início do Barroco

Os elementos que anteriormente referimos colocam Caravaggio num novo estilo que surge em Roma – fazendo desta cidade à semelhança do que havia acontecido com o Alto Renascimento, a fonte do barroco, para a qual convergiam muitos artistas em busca de um futuro próspero – e que se propaga um pouco por toda a Europa. Trata-se de um estilo de difícil definição, quer pela diferença que existe nos autores considerados do mesmo estilo, quer pela imprecisa fronteira entre o Renascimento e o Barroco. O período estilístico do barroco está sensivelmente compreendido entre o ano de 1600 e o ano de 1730/40, situado entre o Maneirismo (ou Renascimento Final) e o Rococó. Julga-se que o termo *barroco* tenha origem portuguesa

⁸⁷ A expressão surge na obra citada para definir o tipo de pintura a que Miguel Ângelo de Caravaggio nos convida a observar. Pelas suas temáticas religiosas, despidas de qualquer ambiente e contexto religioso, as suas pinturas são apelativas quer para católicos, quer para protestantes (cf. P. DAVIES, W. DENNY, F. HOFRICHTER, *et all*, *A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, 678).

⁸⁸ S. FILIPE NERI, *The Maxims and Sayings of St. Philip Neri*, St. Athanasius Press, Potosi, 2010, 15.

para designar uma pérola de feitio irregular, passando, por isso, a definir depreciativamente este período artístico, que só viria a ser reabilitado durante o séc. XIX. Até lá, e mesmo antes do barroco ser definido como estilo, Rolf Toman, na introdução de *El Barroco: Arquitectura, escultura, pintura*, afirma que esta nova corrente artística era definida como «grotesco, extravagante, pomposo, obscuro e confuso, artificial e artificioso»⁸⁹, e que se afastava dos preceitos da arte. Esta intuição aproxima-se de uma outra, que avançava com a possibilidade do termo *barroco* provir do latim *verruca* (*verruca* – significava saliência ou defeito ligeiro).

Este período estilístico distancia-se em grande parte do que até então era conhecido. Caracterizado pela teatralidade, a exuberância, o movimento e a sensualidade, não é próprio do barroco «nem a imitação, nem a pura representação [...] [*mas*] a imaginação plástica é inteiramente significante»⁹⁰. Além disso, o barroco procurava influenciar os estados emocionais do observador, apelando aos seus sentidos e levando-o a um maior grau de envolvimento⁹¹. Inevitavelmente, este tipo de representação – que recorre a uma linguagem plástica, sentimental, teatral, por vezes sensual, para comunicar a religiosidade do povo cristão – entra em contradição com a teologia dominante e com o esforço disciplinador da Contra-Reforma⁹².

Não é de ignorar que o Barroco se vai desenvolvendo ao mesmo tempo em que se dá a expansão territorial de influência europeia no séc. XVII, e a relação que tem com a ciência da altura. Em ambas as realidades – expansão territorial e ciência – acontece um alargamento de horizontes. Na primeira o conhecimento de um mundo novo; na segunda, a nova compreensão da realidade mediante as descobertas feitas pela ciência. Ao mesmo tempo este novo estilo artístico, quer na arquitectura, quer na pintura ou na escultura será identificado como *estilo do absolutismo*, fortemente influenciado pelo governo de um estado centralizado, sugerindo ao

⁸⁹ R. TOMAN, *O Barroco – Arquitectura, escultura, pintura*, Rolf Toman, Madrid, 2004, 7.

⁹⁰ G. CATTAUI, *Baroque e rococo*, Arthaud, Paris, 1973, 21.

⁹¹ Cf. P. DAVIES, W. DENNY, F. HOFRICHTER, *et all*, *A Nova História da Arte de Janson*, 675. A este respeito afirma Emília Nadal: «A imagem é atravessada pela energia espiritual em turbilhão de nuvens e luzes transfiguradoras, representando êxtases e ascensões, percorrendo toda uma gama que vai do sublime aos maiores exageros» (E. NADAL, «A Imagem cristã – Tradição e Modernidade», in *Communio* 6 (1989), 518.

⁹² Cf. E. NADAL, «A Imagem cristã – Tradição e Modernidade», 518

observador o respeito pela monumentalidade, pela ostentação e pela teatralidade na iluminação⁹³.

A teatralidade, como referimos, que é própria deste movimento artístico abrirá caminho a novos temas pictóricos, diferentes daqueles que eram conhecidos no Alto Renascimento e depois na época do Maneirismo, ambos imediatamente anteriores ao barroco, nomeadamente «a apoteose e o retrato de gala, a paisagem, a pintura de género e as naturezas mortas, a caricatura e a anamorfose (distorção ou alongamento intencional da figura)»⁹⁴, onde o carácter dramático está bastante acentuado. A grande diferença entre os dois estilos reside na concepção das obras: enquanto no Alto Renascimento os artistas se preocupam com a imagética da representação do homem por Deus à sua imagem e semelhança, no Barroco existe o desejo de transcender o dito normal. É por isso que a imagem racional dá lugar ao patético dramático, ou até a distorção do real. No entanto, é importante sublinhar que o barroco não cria por si só novos temas. Eles já existiam noutros estilos artísticos anteriores, mas a diferença é que «o que era novo era o facto de o que antes representava uma forma extrema ou excessiva ser agora a forma consagrada de uma época»⁹⁵.

3.2. O claro-escuro em Caravaggio

Será difícil que ao viajarmos pela grandiosa obra de Caravaggio não sejamos interpelados pela grande característica que marca toda a obra caravaggista: o claro-escuro. De alguma forma podemos encontrar um paralelismo entre o seu estilo artístico e aquela que foi a sua vida,

⁹³ Trata-se da mudança de paradigma levada a cabo por Nicolau Copérnico, Johannes Kepler e Galileu Galilei, que colocam o Sol no centro do universo e não a Terra (humanidade), como até então era entendido (cf. P. DAVIES, W. DENNY, F. HOFRIKTER, *et all*, *A Nova História da Arte de Janson*, 676-677).

⁹⁴ A. PRATER, «O Barroco», in WALTER, I. (Org.), *Obras-Primas da Pintura Ocidental Vol. I*, Taschen, Lisboa, 1996, 217.

⁹⁵ A. PRATER, «O Barroco», 216.

no sentido em que a arte caravaggesca se caracteriza essencialmente por obscuridade e luz, da mesma forma que a sua vida representa «uma série de relâmpagos na noite mais escura»⁹⁶. Autores como Carlos Vidal, professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, num estudo feito à obra de Miguel Ângelo de Caravaggio caracteriza-a como sendo uma arte inovadora. Já tivemos oportunidade de destacar alguns elementos que acabaram por influenciar a obra deste jovem pintor, mas ainda não nos debruçámos sobre a inovação que lhe parece ser característica.

Para além do tenebrismo caravaggesco, e que iremos estudar mais cuidadosamente, importa salientar que toda a obra pictórica de Caravaggio se enche de um carácter anti-clássico pela ausência de desenhos preparatórios que preparariam a póstuma pintura. Sem dúvida que este modo de trabalhar lhe será tão característico como é característica a sua forma de ser: esta ausência ajudar-nos-á a caracterizar Caravaggio como um pintor impulsivo, que nada se distancia da sua forma de viver⁹⁷. É próprio da obra de Caravaggio a representação de cenas mundanas, quer pelo ambiente em que são representadas, quer pelas expressões que nos oferecem. Todavia, a inovação que o autor nos oferece é mais do que uma simples representação naturalista. Assim o analisa Carlos Vidal: «Esta é uma pintura que está para além da imitação e da invenção, preferindo lidar com o real (ou melhor, com elementos do real – com a luz), transfigurando-os»⁹⁸.

O que vemos nas obras de Caravaggio contradiz com o que era conhecido até então: contrariamente à pintura renascentista, o jovem pintor lombardo presenteia-nos nas suas pinturas dando um protagonismo especial à sombra face à luz. Aqui a zona escura não é considerada

⁹⁶ A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 33.

⁹⁷ Apesar de nas suas obras não encontrarmos estudos preparatórios não faz das obras de Caravaggio coisas não pensadas. Os estudos que lhes foram feitos reflectem precisamente uma gestão compositiva rigorosa da parte do autor. Sabemo-lo pelos «raios X [*que o asseguram*], nas sucessivas camadas de tinta e preenchimento de superfícies, umas a outras sobrepostas, são sempre visíveis marcas gravadas e incisões, feitas para definir áreas e pormenores significativos da composição, incisões visíveis a olho nu e realizadas com o cabo do pincel ou ponta metálica» (C. VIDAL, *Deus e Caravaggio – A negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*, Edições Vendaval, Lisboa, 2011, 30).

⁹⁸ C. VIDAL, *Deus e Caravaggio*, 30.

meramente como fundo, mas é elevada à categoria de figura à semelhança da luz. A obra de Miguel Ângelo de Caravaggio não é uma simples ausência de luz, mas um espaço sem vitalidade, ausente de luz. A luz, enquanto primeira forma corporal, tendo sido produzida por um ponto-luz, expande-se para todas as direcções até encontrar um corpo opaco que a espelhe. Ora, é a luz que faz aparecer qualquer matéria, quase como se de um escultor se tratasse que esculpe a sua forma e lhe dá dimensão⁹⁹. Este elemento é particularmente importante, uma vez que tanto o excesso de luz como o excesso de obscuridade impedem uma visualização verdadeira da forma. Assim, apenas uma relação mútua possibilita espelhar a verdade do objecto. Não obstante, encontramos nas suas pinturas um processo de escurecimento do ambiente espacial que no início da sua carreira artística sugeria ainda – embora sempre marcado pelo tenebrismo – algumas formas. Neste sentido, tomemos como exemplo a diferença que existe entre *A Vocação de São Mateus* e *A Incredulidade de São Tomé*. Ambas de alturas diferentes e que sugerem o que acabámos de referir. Ainda que a primeira pintura permita uma invisibilidade parcial do espaço e, portanto, uma possível construção mental do ambiente em volta, a segunda já não nos sugere nada.

Se tomarmos, por exemplo, obras de Leonardo da Vinci (cf. ilustr. 48) percebemos que, apesar deste também utilizar a sombra como técnica, ela não tem o mesmo impacto em comparação com as obras de Caravaggio. Enquanto em Caravaggio a relação luz-sombra não permite zonas de intermediação, em Leonardo não é possível admitir um recorte tão marcado como acontece à maneira da arte caravaggesca, afirmando um princípio que se opõe à luz e à harmonia clássicas. Segundo o autor renascentista, existem dois tipos de sombra – derivadas e originais – que, ajudam na percepção da tridimensionalidade das formas. É por este motivo que surge a famosa técnica do *sfumato*¹⁰⁰ na pintura do renascimento como forma interpretativa do que os

⁹⁹ Cf. C. VIDAL, *Invisibilidade da pintura – Uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda, Lisboa, 2015, 572.399.

¹⁰⁰ Para Leonardo da Vinci «as sombras são indispensáveis para a perspectiva pois sem elas se compreendem mal os corpos e os volumes» (J. PAIS, *A luz na pintura de representação – Mito, representação e luz na prática pictórica (1550-1650)*, Dissertação para a obtenção do título de Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa

próprios olhos conseguem observar. O que Caravaggio vem trazer ao mundo artístico, não é diferente do que haviam transmitido os artistas seus antecessores – que a luz se destina a produzir forma –, mas traz com ele a novidade de uma intensificação e desfiguração do seu papel. Será por este motivo que as figuras de Caravaggio sejam definidas como *talhadas* em vez de *modeladas*, porque o pintor italiano rejeita a forma gradativa de dar volume às formas, optando por *abrir* as zonas de luz, fazendo contraste com o escuro do fundo¹⁰¹.

Se a luz em Caravaggio procura fugir dos referenciais pictóricos dos seus predecessores, que davam à luz um carácter realista, coloca-se-nos a questão sobre qual a natureza desta luz, ainda que Carlos Vidal afirme que não é uma das preocupações do autor. Não encontramos nas suas obras uma luz geral que preencha toda a pintura à semelhança da pintura renascentista, nem fontes lumínicas – nomeadamente velas, tochas ou janelas –, excepto em *As Sete Obras de Misericórdia*. O que encontramos em Caravaggio no estudo da luz e da sombra é a utilização de um foco de luz exterior à pintura e que se torna centro do mistério da sua obra. Podemos, e alguns fizeram-no, tentar encontrar resposta significativa para este tipo de representação, mas também sabemos que a ausência de documentação relativa ao autor não nos permite chegar a conclusões concretas. Por este motivo, tudo o que se possa dizer são meras especulações interpretativas. Aliás, a luz reveste-se em Caravaggio de uma forte densidade mistérica.

De acordo com o que nos propõe Carlos Vidal no seu estudo *Deus e Caravaggio*, o autor sublinha a impossibilidade de dar um nome a esta luz, dado que ela não é uma luz física (não se trata de um tipo de luz como aquela que é descrita pelos físicos), nem uma luz de modelação

– Faculdade de Belas Artes, 2014, 277, disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10980/1/ulsd068186_td_vol_1.pdf, acessado a 10 de Novembro de 2015). É neste sentido que surge a técnica do *sfumato*, cuja autoria lhe é atribuída, quer seja pela sua possível criação, quer por ser o primeiro autor a utilizá-la. Assim, «o *sfumato* corresponde a um tipo concreto de efeitos definidores de profundidade, distância, forma e volume através de uma complexa distribuição de camadas, velaturas e vernizes, que fazem com que as tonalidades e valores de uma cor e entre cores, que assinalam volumetrias e vários planos, evoluam gradativamente e muito subtilmente [...] tornando imperceptível a passagem da luz para a obscuridade. Esta gradação luz-sombra, porque gradação, tem de processar-se sem linhas de contorno ou delimitações fortes. O *sfumato* é uma técnica de modelação e de aplicação do claro-escuro gradual e nunca dramática» (C. VIDAL, *Deus e Caravaggio*, 48).

¹⁰¹ Cf. C. VIDAL, *Invisibilidade da pintura*, 401.405.

(uma luz que está ao serviço do *sfumato*), nem uma luz simbólica/teológica (uma luz que anuncia a presença de Deus), nem uma luz genésica (uma luz que anuncia o trabalho de Deus – recorde-se o relato da criação do mundo), admitindo que ela é exclusivamente uma produção pictórica, uma *luz sem nome*, criada intencionalmente pelo artista, para conduzir a atenção do observador. Por este motivo, podemos concluir que Caravaggio deve ser considerado mais como um tenebrista, do que por um realista, porque há mais de criação do que propriamente de representação. Ainda assim, para Carlos Vidal, a possibilidade de fazermos uma interpretação simbólica da figura divina resume-se à obscuridade da pintura, tendo por base o versículo do Primeiro Livro dos Reis: «O Senhor disse que habitaria na escuridão» (1Re 7, 12)¹⁰².

4. Conclusões preliminares

A revolução artística que Caravaggio enceta no ambiente artístico dos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, baliza-se na influência que recebe do Concílio de Trento e do ambiente social que a cidade de Roma lhe propõe. Importava para Trento que as imagens cristãs destinadas ao culto respeitassem duas dimensões essenciais – dimensão didática e a dimensão pedagógica –, de forma a cumprirem os requisitos na relação entre a arte e a fé. Segundo as intuições conciliares as imagens cristãs servem para a instrução na fé (dimensão didática), e devem ser uma ferramenta eficaz para que os cristãos possam modelar as suas vidas e os seus costumes à

¹⁰² Relativamente à temática da luz-sombra na obra caravagesca, João Miguel Correia Pais, na sua tese de doutoramento em Belas Artes, propõe uma nova interpretação relativamente à *luz sem nome* proposta por Carlos Vidal. Neste sentido, ainda que o autor não procure fazer uma apologia da fé cristã, parece-lhe que seja insuficiente falar apenas da *luz sem nome* como uma realidade pictórica. Assim o refere: «A luz dita *sem nome* deriva de um Deus cujo nome “está acima de todos os nomes”, nome não identitário, mas *nome atributo*» (J. PAIS, *A luz na pintura de representação*, 281). Este Deus *sem nome* é o Inominável, o Omnipresente, e sendo a essência de todas as coisas, todos os atributos, incluindo aquele o *sem nome* que Carlos Vidal atribui à luz de Caravaggio, são atributos de Deus. Ainda assim, nas conclusões finais da sua dissertação, João Miguel Correia Pais ressalva que a luz pode apenas ser pictórica se for essa a sua única função na composição, mas que não deve ser tão redutora quanto propõe Carlos Vidal (cf. J. PAIS, *A luz na pintura de representação*, 281). Todavia, não iremos explorar este ponto por não haver consenso por parte dos autores.

imitação de Cristo e dos santos (dimensão pedagógica). Naturalmente que para Caravaggio esta realidade teve grande preponderância na sua expressão artística. Em *A Incredulidade de São Tomé*, no jogo de luz e sombra que é característico da pintura caravagesca, emerge da escuridão a centralidade do encontro entre Tomé e Cristo. E resultado desse encontro a proposta de adesão à fé no Cristo Ressuscitado. Não só a obra dá a conhecer a perícopos evangélicas, mas é ao mesmo tempo um convite à adesão da fé. De forma tão discreta *A Incredulidade de São Tomé* cumpre as dimensões pedagógica e didáctica, ecoando as directrizes conciliares.

Por outro lado, com Caravaggio a arte ganha novos horizontes, dos quais nascem novas técnicas e novas formas de representação. Falamos não só do ambiente tenebrista que lhe é característico, mas também da forma como representa as suas figuras. Recorde-se que muitas vezes Caravaggio utiliza como modelos algumas pessoas com quem se vai cruzando (jovens e prostitutas), e representa as suas personagens envoltas no ambiente social que ele próprio experimenta (nomeadamente tabernas). De entre os vários aspectos que foram elencados, *A Incredulidade de São Tomé* assume a teatralidade e o movimento próprios da arte barroca. A representação da perícopos joanina por Caravaggio não se limita a representar de forma retratista um momento histórico, como era usual no Renascimento. Ela enfatiza o momento não só pelas expressões das personagens – que provocam mais facilmente estados emocionais naquele que a observa –, mas também pelas suas posturas tão fotográficas. Por essa razão, a pintura caravagesca e, de certo modo toda a pintura barroca, não se limita a representar o real, mas a transfigurá-lo.

CAPÍTULO III

TOCAR O ALFABETO COLORIDO

Numa das suas audiências dedicadas à relação entre a arte e a oração, Bento XVI identifica a Sagrada Escritura como um «alfabeto colorido»¹⁰³, na qual os pintores dos vários séculos têm mergulhado o pincel. É sob esta temática que se desenrolará o presente capítulo, onde o leitor é convidado a mergulhar na obra caravaggesca *A Incredulidade de São Tomé*, inspirada na narrativa joanina do capítulo 20. Como também afirma o Pontífice na ocasião supracitada: «Quantas vezes as expressões artísticas podem ser ocasiões para nos recordarmos de Deus, para nos ajudar na nossa oração ou também na conversão do coração»¹⁰⁴. A construção do capítulo procura ir ao encontro da afirmação anterior. Por isso, a sua estrutura, em cinco pontos, procurará dar ao leitor uma perspectiva dos vários elementos do quadro em chave crente, lendo para lá da própria representação. Assim, no primeiro ponto procuraremos localizar o quadro na história e contextualizá-lo com o passo bíblico que representa; e nos quatro pontos seguintes procuraremos fazer uma leitura de cada elemento da pintura, começando pelo espaço, passando depois por cada uma das personagens – Jesus, Tomé e os apóstolos –, de modo a recolhermos elementos para serem trabalhados teologicamente no capítulo seguinte.

¹⁰³ BENTO XVI, «Um alfabeto colorido» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a beleza da arte que aproxima a Deus (31 de Agosto de 2011), in *L'Osservatore Romano* 42/36 (2011) 16.

¹⁰⁴ BENTO XVI, «Um alfabeto colorido», 16.

1. *A Incredulidade de São Tomé*

1.1. O quadro na história

«Quantas vezes as expressões artísticas podem ser ocasiões para nos recordarmos de Deus, para nos ajudar na nossa oração ou também na conversão do coração!»¹⁰⁵. Assim afirma Bento XVI num contexto em que procura unir a arte e a oração num único caminho até Deus. Na linha do que tem sido afirmado pelo magistério da Igreja ao longo dos séculos, encontramos uma correlação entre a arte e a fé, quer seja para instruir os fiéis, quer seja para os fazer mergulhar no mistério insondável de Deus: «Procuram elas [*a arte e a fé*] dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo»¹⁰⁶. No fundo, as artes procuram descobrir o lugar do Homem no mundo e o seu lugar na relação com Deus.

Em toda a sua produção artística, Caravaggio terá sido um *artífice de Deus*, se quisermos utilizar a designação que o Papa João Paulo II dá aos artistas, na carta que lhes escreve às portas do Jubileu do ano 2000. Artífice porque criado como imagem de Deus e colaborador da obra criada. É aqui que nasce a história da arte e é aqui que nascem todas as obras-primas. Parafraseando João Paulo II, no mesmo documento, encontramos uma estreita relação entre o artista e a obra criada, porque o artista na medida em que cria está de alguma forma a exprimir-se. Portanto, «quando o artista plasma uma obra-prima, não dá vida apenas à sua obra, mas, por meio dela, de certo modo manifesta também a própria personalidade»¹⁰⁷. O que vimos nos capítulos anteriores tinha como objectivo podermos chegar a esta conclusão: a arte de Caravaggio diz muito acerca da sua história, do seu comportamento, dos locais que visitou. Por isso, a história

¹⁰⁵ BENTO XVI, «Um alfabeto colorido», 16.

¹⁰⁶ CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição pastoral sobre a Igreja no mundo actual (Gaudium et Spes)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 62.

¹⁰⁷ JOÃO PAULO II, «Carta do Santo Padre João Paulo II aos artistas», in *L'Osservatore Romano* 30/18 (1999) 5.

da arte não se refere somente ao conjunto de obras num determinado período da história, mas também a pessoas concretas, «que dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que *elas* oferecem à história da cultura»¹⁰⁸.

A Incredulidade de São Tomé não será diferente. O caminho que fizemos no capítulo anterior dava algumas pistas para nos ser possível integrar a obra que nos propomos estudar no contexto próprio da obra artística do pintor. *A Incredulidade de São Tomé* reveste-se de um mistério inesgotável que é causado pelo jogo do contraste luz-sombra, levando o espectador a centrar-se exclusivamente naquele singular acontecimento, ao mesmo tempo que nos propõe alguma reflexão teológica mediante a figura aparentemente pobre dos intervenientes da cena, que era comum nas suas obras. Talvez não seja a melhor obra de Caravaggio, no que respeita ao traço e à gramática – Helen Langdon chega mesmo a afirmar que talvez seja o quadro menos vistoso do conjunto de quadros pintados naquela época –, mas o que nela está representado é, de facto, inquietante¹⁰⁹. Concretamente, neste quadro abre-se uma porta para o infinito, onde o autor mergulha o seu pincel no vasto alfabeto colorido que é a Bíblia, para assim transmitir uma mensagem que vai muito para além daquilo que lhe pode ser perceptível à primeira vista¹¹⁰.

Há, no entanto, um elemento que rapidamente convida os nossos olhos a nele se dete-rem, quer pela vivacidade, quer pela novidade que apresenta. Não será difícil perceber que nos referimos ao dedo de Tomé, que bruscamente irrompe no lado aberto de Cristo, estando este, inclusive a conduzir o seu gesto. De facto, não é um elemento que a iconografia cristã tenha explorado, mas julga-se que Caravaggio terá sido inspirado pela xilogravura de Dürer do *Incrédulo São Tomé* (ilust. 49), uma vez que o texto bíblico nada avança relativamente a este facto.

Alojada no Schloss Sanssouci, em Potsdam, na Alemanha, *A Incredulidade de São Tomé* – revestida de uma enorme intensidade sóbria, própria da influência de Carlos Borromeu – terá

¹⁰⁸ JOÃO PAULO II, «Carta do Santo Padre João Paulo II aos artistas», 5.

¹⁰⁹ Cf. M. CASTELLOTTI, *Caravaggio e i Giustiniani: Toccar com mano una collezione del seicento*, Centro Culturale di Milano, 2001, disponível em <http://www.giustiniani.info/castellotti.pdf>, acedido em 15 de Dezembro de 2015.

¹¹⁰ Cf. BENTO XVI, «Um alfabeto colorido», 16.

vido pintada por Caravaggio para Vincenzo Giustiniani¹¹¹, durante a sua estadia no Palácio Mattei¹¹².

Sabe-se que a obra terá ficado no património dos Giustiniani até ao ano de 1812, até ter sido vendido ao rei da Prússia juntamente com a restante colecção. Mas o quadro não foi bem recebido no museu em Berlim, tendo sido considerado inadequado. Por este motivo, foi colocado à disposição da Casa Real. Conhecem-se algumas ocasiões nas quais a obra terá sido exposta, nomeadamente no Stadtschloss em Berlim, no Schloss Charlottenburg e também no Neues Palais. Com a Segunda Guerra Mundial o quadro terá ficado sob a custódia da Rússia e só voltou à Alemanha em 1958. Desde 1963 está em exposição na Bildergalerie em Sanssouci¹¹³.

1.2. O episódio na Sagrada Escritura (Jo 20, 24-29)

Na exortação apostólica pós-Sinodal *Verbum Domini*, Bento XVI procura recentrar o papel da Sagrada Escritura na vida crente da Igreja, alertando para «a necessidade de conhecer a Escritura para crescer no amor de Cristo»¹¹⁴. Além do mais, a Sagrada Escritura traduz o vínculo que existe entre Palavra divina e palavra humana, porque Deus não se revela de forma

¹¹¹ Vincenzo Giustiniani era o filho mais novo da família Giustiniani. Para além de dedicar a sua vida como banqueiro, porque acumulou grande fortuna, começou a interessar-se pelo mundo das artes, adquirindo grandes conhecimentos nessa área. A sua posição na sociedade daquele tempo terá ajudado Caravaggio a consolidar-se no meio artístico romano. Julga-se que terá sido Giustiniani a ajudar o pintor lombardo a conseguir o trabalho para a capela Cerasi, e que conseguiu que Caravaggio tivesse uma segunda oportunidade para o quadro de São Mateus que havia sido recusado. Conhecemos ainda outra pintura, datada da mesma época, que terá sido encomendada pelo Marquês a Caravaggio, considerada como a sua obra mais libidinosa: *Amor Vitorioso* (ilust. 50) (cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 263, ilust. 28).

¹¹² Não obstante, esta informação não foi sempre coerente, uma vez que um dos biógrafos de Caravaggio, Baglione, terá atribuído o encargo não a Giustiniani mas a Ciriaco Mattei. A hipótese que hoje parece ser mais razoável rejeita a afirmação de Baglione, porque não se conhece nos inventários de Mattei nenhuma *Incredulidade de São Tomé*. Por outro lado, conhece-se um escrito do secretário do marquês, de 1606, que sublinha a posse da obra por parte de Giustiniani em 1606, aquando de uma viagem do seu senhor a Génova, registando o facto de este se ter cruzado com uma pintura sob a mesma temática que Caravaggio terá feito para si (cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 263, ilust. 28).

¹¹³ Cf. S. SCHÜTZ, *Caravaggio*, 263, ilust. 28.

¹¹⁴ BENTO XVI, Exortação Apostólica Pós-Sinodal *Verbum Domini* (30 de Setembro de 2010), in *Acta Apostolicae Sedis* 102/11 (2010) 747.

abstracta ao ser humano, mas utiliza mecanismos – assume linguagens, imagens e expressões – que o tornam dizível nas mais diversas culturas¹¹⁵.

Será nossa intenção centrarmo-nos agora no texto bíblico que serve de inspiração à composição de Caravaggio, percebendo que ao longo da história da Igreja a relação entre a Palavra e a Arte permitiu a participação de grande número de crentes na revelação e no encontro com o divino. O que permitiu que, uma vez orientada pela fé – porque a fé é abertura ao infinito –, a arte é uma tentativa de romper o silêncio do mistério¹¹⁶. Assim o faz Fra Angelico, Miguel Ângelo, Caravaggio, e tantos outros pintores que dedicaram a sua arte à imagética cristã. Neste sentido, também João Paulo II, citando Marie-Dominique Chenu, refere que «o historiador da Teologia deixaria a sua obra incompleta, se não dedicasse a devida atenção às realizações artísticas, quer literárias quer plásticas, que a seu modo constituem não só ilustrações estéticas, mas verdadeiros lugares teológicos»¹¹⁷.

O Evangelho do encontro com Tomé abre-nos, assim, as portas para a interpretação teológica que faremos no capítulo seguinte. O grande acontecimento do encontro com o Ressuscitado, a dúvida na ressurreição e os sinais do Ressuscitado, conduzir-nos-ão a uma leitura atenta da perícopre evangélica.

A Incredulidade de São Tomé de Caravaggio centra-nos na perícopre evangélica do capítulo 20 do Evangelho de João e que, naturalmente, lhe serve de inspiração. Não será nossa intenção fazer uma exegese intensiva deste texto, mas apenas aflorar alguns elementos que nos parecem ser mais pertinentes para o estudo que queremos realizar, de forma a clarificar como o próprio texto serve de sustento à imagem de Caravaggio.

¹¹⁵ Cf. BENTO XVI, Exortação Apostólica Pós-Sinodal *Verbum Domini*, 109.

¹¹⁶ A. MARTO, «O Cristianismo fonte de uma cultura de Beleza», in A. MARTO, G. RAVASI, M. RUPNIK, *O Evangelho da Beleza*, Paulinas, 2010, 25.

¹¹⁷ JOÃO PAULO II, «Carta do Santo Padre João Paulo II aos artistas», 7.

Com o mesmo sentido, mas de uma forma distinta de Mateus e Lucas, João narra no seu Evangelho, a aparição do Ressuscitado ao grupo dos discípulos. Não podemos ignorar a importância textual de que se revestem as aparições de Jesus após a ressurreição, que incidem em aspectos distintos, se estivermos a falar das aparições nos Actos dos Apóstolos ou nas que nos são descritas nos Evangelhos. Em qualquer uma das três versões da aparição de Jesus a Paulo, nos Actos dos Apóstolos (cf. Act 9, 7; 22,9; 26, 13-14), a sua conversão acontece por meio de dois elementos: a luz – «Vi no caminho, ó rei, uma luz vinda do céu, mais brilhante do que o Sol, que refulgia em volta de mim e dos que me acompanhavam» (Act 26, 13) – e a palavra – «ouvi uma voz dizer-me em língua hebraica: ‘Saulo, Saulo, porque me persegues?’» (Act 26, 14).

Todavia, nos relatos evangélicos as aparições do Ressuscitado sublinham aspectos diferentes. Jesus surge ressuscitado como um homem igual aos outros homens que «caminha com os discípulos de Emaús, deixa que as suas chagas sejam tocadas por Tomé, [...] aceita uma porção de peixe que Lhe oferecem para comer, a fim de demonstrar a sua verdadeira corporeidade»¹¹⁸. Mas ainda que estes episódios coloquem ênfase na corporeidade de Jesus Ressuscitado, sabemos que qualquer um destes textos extravasa a sua realidade meramente humana, pois Jesus não voltou a ser homem como era antes da sua morte. Percebemo-lo, pela maneira como os discípulos e os que com ele andavam não o reconhecem de imediato. Diz Bento XVI: «Trata-se, por assim dizer, de um reconhecimento a partir de dentro, que todavia permanece envolvido em mistério»¹¹⁹. O encontro com Tomé reveste-se desta dialéctica de um Jesus que é plenamente corpóreo, mas que, por outro lado, não está ligado às leis da corporeidade, do espaço e do tempo: «Estando as portas fechadas» (Jo 20, 26). Ao mesmo tempo, estes encontros com o

¹¹⁸ BENTO XVI, *Jesus de Nazaré – Da Entrada em Jerusalém até à Ressurreição* (Parte II), Pincípia, Cascais, 2011, 216.

¹¹⁹ BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 216.

Ressuscitado não são meros fenómenos imaginativos, pois Jesus não é um fantasma¹²⁰, mas encontros reais com o Vivente¹²¹.

Na tradição evangélica, este episódio envolve-se de uma singular importância no que respeita à formação da comunidade eclesial, que nos dois episódios apresentados em João não é diferente. Neste sentido, João terá desdobrado o relato em dois episódios: Jo 20, 19-23 e Jo 20, 24-29. De acordo com o exegeta Léon-Dufour: «o primeiro [episódio] segue o esquema tripartido dos relatos de aparição: Jesus, que leva a iniciativa; dá-se a conhecer aos discípulos; e confia-lhes uma missão»¹²². O segundo episódio, por sua vez, só nos é relatado por João e centra-se na figura de Tomé. Este segundo episódio é constituído por três momentos¹²³: o primeiro momento (Jo 20, 24-25) que descreve a incredulidade de Tomé; o segundo momento (Jo 20, 26), que narra a aparição de Jesus aos discípulos; e por fim, o terceiro momento (Jo 20, 27-29), o diálogo entre Jesus e Tomé.

Vejamos que o versículo 26 começa por nos apresentar uma marca temporal: «Oito dias depois...». O encontro com Tomé acontece oito dias depois do primeiro dia da semana, como podemos ver no versículo 19. Novamente no mesmo dia da semana. É claro que há aqui uma marca que indicia já a liturgia cristã do primeiro dia da semana – o Domingo da Ressurreição. Mas o próprio oitavo dia contém em si um forte significado teológico: o oitavo dia é a plenitude, é o dia do mundo definitivo, aquele que, sendo simultaneamente o primeiro e o oitavo dia, «orienta o cristão para a meta da vida eterna»¹²⁴. Ao mesmo tempo, o oitavo dia expressa a relação entre o mistério das origens e a Páscoa de Cristo:

¹²⁰ A noção de *fantasma* deve ser esclarecida, uma vez que também o Evangelho menciona a reacção de assombro dos apóstolos quando Jesus lhes aparece. Em Lucas (24, 37) os apóstolos «tomados de espanto e temor, imaginavam ver um espírito». Esta noção de *espírito* que também nos pode aparecer como *fantasma*, recorda-nos a narrativa bíblica de 1 Sm 28, 7-11, quando Saul pede à feiticeira de Endor que evoque o espírito de Samuel. Conforme podemos constatar no texto de Bento XVI, este espírito evocado é um morto que vive e vem da mansão dos mortos, que é necessariamente diferente do tipo de aparições do Ressuscitado. Este não vem do mundo dos mortos, mas do mundo da vida pura, vem de Deus, para dar vida (cf. BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 218).

¹²¹ Cf. BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 218.

¹²² X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, Sígueme, Salamanca, 1998, 186.

¹²³ A divisão da narrativa segue a sugestão de J. MATEOS, J. BARRETO, *El Evangelio de Juan – Analisis Lingüístico y comentario exegetico*, Cristiandad, Madrid, 1982, 874.

¹²⁴ JOÃO PAULO II, Carta Apostólica *Dies Domini*, in *Acta Apostolicae Sedis* 90/10 (1998) 729.

«Aquilo que Deus realizou na criação e o que fez pelo seu povo no êxodo, encontrou na morte e ressurreição de Cristo o seu cumprimento, embora este tenha a sua expressão definitiva apenas na parusia, com a vinda gloriosa de Cristo. [...] Por isso, a alegria com que Deus, no primeiro sábado da humanidade, contempla a criação feita do nada, exprime-se doravante pela alegria com que Cristo apareceu aos seus, no Domingo de Páscoa, trazendo o dom da paz e do Espírito (cf. Jo 20,19-23)»¹²⁵.

Esta seria a segunda aparição do Ressuscitado aos seus discípulos. Desta vez com Tomé presente. Para além do tempo ser o mesmo que na primeira aparição, também o espaço – a casa onde eles se reuniam, que estava de portas fechadas – e a saudação ao grupo dos discípulos reunidos, são iguais – «A paz esteja convosco!»¹²⁶.

Como é próprio do estilo caravaggesco, devido ao jogo do claro-escuro, Caravaggio não nos propõe qualquer espaço físico onde decorre a cena. Relativamente à informação dada pelo Evangelho, sabemos que a cena tem lugar em Jerusalém, à semelhança do que foi escrito por Lucas, ainda que não se consiga precisar o espaço. Léon-Dufour refere que a tradição bíblica terá identificado o espaço onde eles estavam reunidos com o cenáculo, «o piso superior no qual estavam reunidos os discípulos antes do Pentecostes (Act 1, 13) e no qual se havia instituído a Eucaristia (Lc 22, 12)»¹²⁷, ainda que sem fundamento. Nos versículos 19 e seguintes, quando é relatada a primeira aparição aos discípulos, sabemos que estes se encontram todos numa casa, cujas portas estão fechadas, e sabemos inclusive que o motivo pelas quais elas estão fechadas é o medo. Talvez possamos admitir que o medo dos discípulos tivesse a ver não directamente com a ressurreição de Jesus – ainda que eles não tivessem dado crédito ao que lhes havia sido

¹²⁵ JOÃO PAULO II, Carta Apostólica *Dies Domini*, 723-724.

¹²⁶ «A fórmula “paz convosco”, “paz contigo”, era muito comum na saudação diária dos judeus (cf. Lc 10, 5-6; 1 Cor 1, 3; 2 Cor 1, 2; Gl 1, 3), mas se tivermos em atenção a revelação da paz de Jesus em Jo 14, 27 e 16, 33, tal saudação tem uma carga revelacional própria. Diante do Ressuscitado só pode haver paz e certeza» (J. CARREIRA DAS NEVES, *Escritos de São João*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2004, 287).

¹²⁷ X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 188.

anunciado por Maria Madalena –, mas com a sua morte. Se o Mestre é preso e morto, seria natural que o desfecho dos seus discípulos fosse semelhante¹²⁸.

Todavia, entre a primeira e a segunda aparição do Ressuscitado o narrador introduz ligeiras diferenças. Na segunda aparição é dito que as portas continuam fechadas, mas já não é mencionada a razão pela qual permanecem fechadas. De facto, entre uma e outra aparição algo acontece. E o que acontece é a recepção do Espírito, que os fortalece e lhes dá a segurança e liberdade perante o mundo: «As portas trazem agora a fronteira entre a comunidade e o mundo que a rodeia»¹²⁹. Oito dias mais tarde, já não encontramos o grupo dos Doze com medo, mas uma comunidade renascida pela efusão do Espírito Santo, que é portadora de vida para o mundo¹³⁰. Esta é, de facto, uma das grandes novidades da perícopie. No primeiro episódio Jesus queria formar a comunidade pela efusão do Espírito e, por isso, o verbo ἦλθεν (*veio*), que indicava a presença do Ressuscitado estava no passado, enquanto na segunda aparição, o verbo ἔρχεται (*vem*), está no presente e indica a presença habitual e constante do Senhor no meio da sua comunidade¹³¹. Só assim podemos perceber que a casa onde se encontram os discípulos é o lugar de Jesus e a esfera do Espírito¹³².

Detendo-nos um pouco mais neste aspecto, é importante perceber que a questão de fundo deste episódio é a incredulidade do discípulo perante o testemunho da restante comunidade. Fernando Armellini nos seus comentários à liturgia dominical recorda que a dúvida encetada por Tomé não terá sido a única no seio da comunidade dos apóstolos. No Evangelho de Marcos, Jesus ao aparecer-lhes censura-os pela incredulidade e dureza de coração, por não acreditarem nos que o tinham visto ressuscitado (cf. Mt 16, 14). A perícopie de Lucas coloca Jesus

¹²⁸ Cf. J. CARREIRA DAS NEVES, *Escritos de São João*, 287.

¹²⁹ J. MATEOS, J. BARRETO, *El Evangelio de Juan*, 877.

¹³⁰ Cf. X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 199.

¹³¹ Cf. J. MATEOS, J. BARRETO, *El Evangelio de Juan*, 877. De acordo com X. Léon-Dufour: «O verbo *vir* (ἔρχομαι) é próprio de João no contexto dos relatos pascais: cumpre-se o anúncio “Eu voltarei a vós”, que caracterizava o primeiro discurso de despedida (Jo 14, 18.28)» (X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 189).

¹³² Cf. J. MATEOS, J. BARRETO, *El Evangelio de Juan*, 877.

a questioná-los: «Por que estais perturbados e por que surgem tais dúvidas nos vossos corações?» (Lc 24, 38). Em Mateus também encontramos algo semelhante, quando Jesus se lhes aparece no monte da Galileia e os apóstolos duvidaram (cf. Mt 28, 17)¹³³. Sabemos, portanto, que a dúvida na ressurreição de Jesus invadiu o coração dos apóstolos e não apenas o de Tomé.

A centralidade na dúvida de Tomé é a maneira como o autor do Evangelho quer responder às interrogações e objecções que eram levantadas pela sua comunidade. Conforme alude Armellini: «Trata-se de cristãos da terceira geração, de pessoas que não viram o Senhor Jesus»¹³⁴. O temperamento de Tomé revela uma prontidão verdadeira, generosa, mas de uma grande desconfiança, conforme nos aparece relatado por três vezes no Evangelho de João¹³⁵. Aparece no capítulo 11 quando diz: «Vamos nós também para morrermos com Ele» (v. 16), não entendendo que Jesus é o Senhor da vida. Novamente encontramos-lo na Última Ceia ao dizer: «Senhor, não sabemos para onde vais, como podemos conhecer o caminho?» (Jo 14, 5). E a terceira vez que nos aparece é no trecho que estamos a trabalhar.

O momento representado na pintura por Miguel Ângelo de Caravaggio condensa em si a maior profissão de fé de todo o Evangelho, ou até mesmo de todo o Novo Testamento. Sabemos que o texto é omissivo relativamente ao duplo gesto que Caravaggio propõe na sua obra, ainda que na história da arte esta cena tenha sido representada de duas formas, tendo por base a afirmação de Jesus: «Olha as minhas mãos: chega cá o teu dedo! Estende a tua mão e põe-na no meu peito» (Jo 20, 27). A primeira forma coloca Jesus apenas a mostrar a Tomé as chagas da mão e do lado, mas sem que houvesse qualquer tipo de contacto. Por outro lado, a segunda forma, aquela que Caravaggio terá escolhido, Jesus convida Tomé a tocar na chaga do seu lado, e é o próprio Cristo que conduz a mão do discípulo em direcção à sua chaga.

Será este o centro da perícopie joanina que dá uma grande importância ao elemento que serve de foco na pintura de Caravaggio. A dúvida na ressurreição leva ao centro desta narrativa

¹³³ Cf. F. ARMELLINI, *O Banquete da Palavra – Ano A*, Paulinas, Pior Velho, 2008, 203.

¹³⁴ F. ARMELLINI, *O Banquete da Palavra – Ano A*, 204.

¹³⁵ Cf. A. DURAND, *Évangile selon Saint Jean*, Gabriel Beauchesne, Paris, 1930, 515.

bíblica que «consiste na dupla exigência do sinal de Tomé e na dupla apresentação de Jesus a preencher os dois sinais»¹³⁶. O paralelo mais próximo deste trecho no quarto Evangelho, que intencionalmente coloca no tacto a forma mediante a qual é possível verificar um corpo ressuscitado, é o que diz Jesus ao funcionário do rei: «Se não vês os sinais e os prodígios, seguramente não acreditareis» (Jo 4, 48). Se nos detivermos na primeira Epístola de São João encontramos um forte apelo às provas palpáveis, que vem no seguimento do que estamos a observar face ao desejo de Tomé: «O que era desde o princípio, o que ouvimos, o que vimos com os nossos olhos, o que contemplámos, e o que as nossas mãos tocaram do Verbo da Vida» (1 Jo 1, 1). De facto, não nos é permitido saber pelo texto se o apóstolo terá correspondido com a acção ao convite de Jesus: «Põe aqui o teu dedo». No entanto, independentemente de Tomé ter ou não tocado nas chagas do Ressuscitado, ele ter-se-á rendido à evidência de ver pessoalmente o corpo do seu Senhor. Por isso, a expressão ouvida da boca de Tomé após a aparição do Ressuscitado «Meu Senhor e meu Deus!» não é apenas uma exclamação de assombro, mas de total adesão. E é precisamente aquilo que viu e experimentou que o faz acreditar, pois como afirma S. Gregório: «Ele viu uma coisa, mas acreditou numa outra: viu um homem com cicatrizes, e, por causa disso, acreditou na divindade da Ressurreição»¹³⁷.

Para além da exclamação do apóstolo incrédulo – «Meu Senhor e meu Deus!» – ser a grande profissão de fé do Evangelho de João, é também o grande culminar do mesmo, uma vez que esta afirmação havia já sido preparada ao longo de todo o texto (cf. Jo 5, 23; 8, 58; 10, 30). O que no prólogo encontramos – «O Verbo era Deus» (Jo 1, 1) – vemos correspondido pela exclamação de Tomé. Aquele Jesus, o Ressuscitado, é Deus. Para além do mais, esta expressão recorda-nos dois outros momentos bíblicos: o Salmo 35, 23 – «Desperta e levanta-te para me defenderes, meu Deus e meu Senhor! Defende a minha causa» – e Os 2, 25 – «e direi a Ló-Ami: “Tu és o meu povo”; e ele me responderá: “Tu és o meu Deus”»¹³⁸.

¹³⁶ J. CARREIRA DAS NEVES, *Escritos de São João*, 292.

¹³⁷ A. DURAND, *Évangile selon Saint Jean*, 518.

¹³⁸ Cf. X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 204.

Ainda na senda desta solene profissão de fé importa sublinhar um dos títulos que é dado a Jesus: *κύριος* (*Senhor*). Trata-se de um título que tem alguma presença profana no interior do Novo Testamento, e que encontramos empregue, entre outros, ao designar o proprietário da vinha (cf. Mc 12, 9), de um jumento (cf. Lc 19, 33), de um cão (cf. Mt 15, 27); também designa o administrador (cf. Lc 16, 3.5.8) e o patrão de um escravo (cf. Act 16, 16.19)¹³⁹. É um título claramente pascal e de glorificação: «Para isso morreu o Senhor, para ser Senhor dos vivos e dos mortos» (Rom 14, 9). No título cristológico *κύριος* encontramos várias alusões relativas à divindade de Jesus: «um único Deus» e «um só Senhor, Jesus Cristo» que são origem de tudo para os quais caminhamos (cf. 1 Cor 8, 6). Assim sendo, este *κύριος* é o Onnipotente, aquele que é detentor do domínio sobre o universo e sobre o Homem¹⁴⁰. Por este motivo, o título *κύριος* refere-se ao Senhor glorificado que é revestido de uma autoridade que lhe é própria da missão que recebe do Pai. Ao mesmo tempo, a confissão do *κύριος* recorda-nos o Senhor da Igreja, onde se faz presente pela proclamação da Palavra e pela celebração dos sacramentos.

2. A composição

Pouco nos é dito por Caravaggio quanto ao tempo e ao espaço em que a cena decorre. Sabemos pelo texto evangélico que se trata do oitavo dia depois da ressurreição, mas Caravaggio nada diz sobre isso. Apenas nos apresenta um ambiente tenebrista, como lhe é próprio, sem nenhuma alusão temporal. A mesma escuridão que torna misterioso o tempo esconde-nos igualmente o espaço em que a cena se desenrola. Aqui não há janelas nem qualquer tipo de elementos decorativos. Quase parece estarmos diante um cuidadoso trabalho cénico de teatro, onde o ambiente se dissolve para dar destaque às personagens. Todavia, apesar de sabermos que esta técnica do claro-escuro é própria da arte de Caravaggio, conseguimos reconhecê-la diferente em

¹³⁹ Cf. W. FOERSTER, «κύριος», in *Grande Lessico del Nuovo Testamento* – Vol. V, Paideia, Brescia, 1969, 1461.

¹⁴⁰ Cf. G. QUELL, «κύριος», in *Grande Lessico del Nuovo Testamento* – Vol. V, Paideia, Brescia, 1969, 1400.

algumas das suas obras. Por exemplo, o claro-escuro e o ambiente cénico envolvente de *A Incredulidade de São Tomé* é substancialmente diferente da iluminação e ambiente que nos propõe em *A Vocação de São Mateus* e em *A Decapitação de São João Baptista*. Nestes dois últimos é-nos dado a conhecer o espaço em que a cena decorre. Não se trata de um simples fundo negro, que unicamente evidencia as personagens, mas torna toda a cena localizada num espaço físico específico. Em *A Incredulidade de São Tomé*, nada nos é dado a conhecer. Talvez o pintor lombardo quisesse dirigir o nosso olhar para algo muito concreto, impedindo, assim, focos de distração.

Entendemos assim a posição de Carlos Vidal, quanto à luz em Caravaggio, quando fala de uma luz pictórica. Na verdade, não encontramos nesta obra qualquer fonte de luz dentro do quadro. O que encontramos nesta obra específica é a existência de uma fonte de luz exterior à representação que irrompe do lado esquerdo. Não é uma luz ambiente que possibilita uma leitura geral do espaço, mas trata-se de um foco que incide primeiramente no braço de Cristo e se estende pelas restantes figuras. Interessante de destacar, é o facto, da luz convidar o leitor a iniciar um percurso de leitura começando na figura de Cristo. Da mesma opinião é Luca Frigerio face à composição das figuras: «É um movimento circular, que parte do lado de Jesus até ao seu rosto, continuando no testemunho dos três discípulos, até distender-se no braço de Tomé»¹⁴¹. Ao mesmo tempo, esta circularidade dispõe as personagens em forma de cruz, se admitirmos o jogo que nos é oferecido pela representação das suas cabeças. Para Luca Frigerio trata-se claramente de uma lembrança da Paixão, tornando aquele momento a porta para o anúncio da mensagem do Evangelho, graças aos apóstolos, cuja missão se estende do norte ao sul, do este ao oeste¹⁴².

«Oito dias depois, estavam os discípulos outra vez dentro de casa e Tomé com eles» (Jo 20, 26) – diz-nos o evangelista S. João. O encontro com o Ressuscitado acontece no seio na comunidade reunida. Na obra em estudo a comunidade reunida é-nos proposta através de dois

¹⁴¹ L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 148.

¹⁴² Cf. L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 148.

discípulos que, admirados, acompanham o acto. Não sabemos, pela pintura, como estão os restantes apóstolos face àquele momento. Parece que Caravaggio quis destacar do resto do ambiente estas quatro figuras para acentuar ainda mais a singularidade do momento. Parece que quis dar um enquadramento mais fechado à cena, ao pormenor do duplo gesto que encontramos representado na imagem. Mais ainda, a imagem parece reproduzir um instante fotográfico de um movimento que é necessariamente irrepetível. Percebemo-lo pela postura das personagens, pelas suas expressões e pelo seu aspecto. Estamos, de facto, diante da teatralidade própria do barroco, que não desleixa nenhum pormenor na caracterização das personagens.

3. A figura de Jesus

A primeira coisa que desperta a nossa atenção é, sem dúvida, a figura de Cristo, quer pela força da luz que nele incide, deixando os apóstolos num ambiente mais reservado, quer pelo contraste na forma como Ele se apresenta vestido – cores e vestes – em oposição aos três apóstolos. Talvez só neste sentido se entenda a intuição de Luca Frigerio, quando refere que *A Incredulidade de São Tomé* será talvez o quadro mais cristocêntrico de todo o trabalho de Caravaggio¹⁴³. De facto, nesta imagem Cristo tem uma posição preponderante, porque o caminho de leitura do quadro começa e termina nele.

3.1. O Corpo

Se Cristo aparece aos apóstolos glorioso com as marcas da cruz, também é verdade que Ele se manifesta numa realidade extremamente física e material da sua corporeidade. Estamos perante um Ressuscitado extremamente corpóreo, do qual poucos elementos de glorificação podemos extrair. Trata-se de uma aparição do Ressuscitado, e como podemos ver nos vários

¹⁴³ Cf. L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 148.

relatos das aparições, é a normalidade que preside sempre a estes acontecimentos. Assim refere Armand Puig: «Jesus não se apresenta rodeado de uma luz que fere ou aureolada de glória sobre-humana, não chega no meio de nuvens ou tempestades, como se fosse um ser celestial que tivesse vindo visitar a Terra»¹⁴⁴. E veja-se que nas obras decorrentes dos séculos XVI-XVII não era estranho colocar alguns elementos iconográficos que, para além de favorecerem a corporeidade, favoreciam igualmente a interpretação divina¹⁴⁵.

Não obstante, não será estranho encontrarmos nas pinturas de Caravaggio um Cristo Ressuscitado onde parece que os elementos divinos são esquecidos, em função de uma proeminente corporeidade. No conjunto dos seus numerosos trabalhos, apenas constam três obras que retratam a figura de Cristo Ressuscitado. Conhecemos duas versões de *A Ceia de Emaús* e *A Incredulidade de São Tomé*. Com algumas semelhanças, qualquer uma das duas obras que retratam a Ceia com os discípulos de Emaús parece não pôr em evidência a dimensão divina do Ressuscitado. Talvez nos atrevamos a dizer que Jesus, mais na representação de *A Ceia de Emaús* do que em *A Incredulidade de São Tomé*, aparece como um simples homem igual aos que com Ele contracenam.

Sabemos pelo Evangelho que Jesus pôs-se no meio deles. Neste episódio nada nos é dito quanto à postura do corpo de Jesus. No entanto, não é sem sentido se voltarmos à primeira aparição do Ressuscitado a Maria Madalena. Diz o texto: «Voltou-se [*Maria Madalena*] e viu Jesus de pé» (Jo 20, 14). Não será estranho que Caravaggio tenha recebido a influência deste texto, procurando sublinhar a vitória de Cristo sobre a morte, contrastando com a posição distendida – posição de um cadáver – no sepulcro.

3.2. A nudez

Tal como já tivemos oportunidade de observar, Jesus aparece evidentemente em destaque pela maneira como se apresenta relativamente aos três apóstolos. Enquanto Tomé e os dois

¹⁴⁴ A. PUIG, *Jesus – Uma biografia*, Paulus, Lisboa, 2012, 652-653.

¹⁴⁵ Exemplo disso são as gravuras de Albrecht Dürer (1511), e as pinturas da mesma temática de Ludovico Maz-zolino (ilust. 51), Salviatti (ilust. 52), Giorgio Vasari (ilust. 53), Rembrandt (ilust. 54).

apóstolos aparecem vestidos, Jesus, porém, aparece meio desnudado com uma veste diferente dos restantes. Quanto a este aspecto o Evangelho de João e os sinópticos esclarecem-nos, ainda que o termo usado seja diferente: «Tomaram então o corpo de Jesus e ataram-no em panos de linho com os perfumes, segundo o costume dos judeus» (Jo 19, 40). Jesus aparece-nos então revestido com panos de linho, sinal da sua morte e sepultura. Quanto a este aspecto Léon-Dufour identifica-o em contraste com a morte de Lázaro, porque, diz o autor: «É possível que João tenha preferido o verbo *atar* [ἔδησαν] em vez do verbo sinóptico *envolver* para significar que Jesus triunfa da morte abandonando as suas ataduras, em contraste com Lázaro (11, 44), que continua atado quando sai do sepulcro, todavia destinado a morrer»¹⁴⁶. Aliás, Caravaggio sugere-nos esta intuição pelo facto de colocar Jesus a desviar a sua veste, para que Tomé possa colocar o dedo na ferida.

Se até aqui falámos do lençol que cobre parte do corpo de Cristo, necessariamente temos de fazer uma referência à nudez que nos é desvelada pela mão direita do Ressuscitado. Parece tratar-se de uma nudez sem vergonha, que é exposta à veneração em contraste com a nudez que se reveste de pudor em Adão: «[...] Cheio de medo, escondi-me porque estou nu» (Gn 3, 10). Em Jesus esta nudez está carregada de novidade, de uma novidade que impele o olhar incrédulo e admirado de Tomé e dos apóstolos.

No entanto, ao olharmos para o corpo de Jesus somos surpreendidos pela sua fisionomia quase perfeita, que apenas carrega em si as três marcas da paixão. Sabemos pelos textos que Jesus terá sido flagelado por ordem de Pilatos (cf. Jo 19, 1). Na versão de S. João, a flagelação aparece como um acto de extrema brutalidade que antecedia a crucifixão para debilitar o condenado e acelerar a sua agonia¹⁴⁷. Porém, nada mais parece marcar o corpo escultórico do Cristo

¹⁴⁶ X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 150. Apesar da tradução comumente utilizada nos quatro Evangelhos indicar a acção de *envolver*, os termos gregos originais diferem nos vários relatos evangélicos. Em Marcos o verbo utilizado é *ἐνείλησεν* (cf. Mc 15, 46); em Mateus e Lucas utiliza-se *ἐπετύλιξεν* (cf. Mt 27, 59; Lc 23, 53). Qualquer um dos dois verbos utilizados pelos sinópticos significam *envolver*. Em João, porém, utiliza-se o verbo *ἔδησαν*, que significa *atar* (cf. *Ibid.*, 150).

¹⁴⁷ Cf. X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan*, Vol. IV, 79.

de Caravaggio. Afirma Luca Frigerio: «O seu físico, transportando agora os sinais da cruz, aparece renascido, revigorado, sem mancha. O Evangelho não nos descreve com exatidão qual era o aspecto do Ressuscitado»¹⁴⁸. Talvez exista algum resto de influência renascentista neste quadro pela forma escultórica como o corpo de Jesus é representado. Este recorda-nos as representações do nu renascentista que enfatizava a glorificação do corpo. Eram representados desta forma os heróis e os deuses da mitologia grega sinónimo de uma perfeição e divindade incorruptível.

3.3. A chaga

A nudez que parece expor o corpo do Ressuscitado parece não acontecer por acaso. O seu corpo desnudado parece expor o lado aberto, ferido pela lança, que a todos convida a nela penetrar. De modo algum aquele gesto de Tomé, que irrompe na ferida do lado, passa despercebido, quer seja pela violência que o pintor nos sugere, quer seja pelo ponto central que adquire no todo da obra. Talvez possamos dizer que a ferida, juntamente com a incredulidade do apóstolo, seja o motivo do quadro, para a qual todos orientam o seu olhar, incluindo o próprio Jesus, constituindo um ponto de fuga especial¹⁴⁹.

O lado aberto de Cristo parece trazer resposta aos que assistem admirados à cena. É a marca da paixão e sabemos-lo porque São João tem o cuidado de dizer que os soldados, ao verem que Jesus já estava morto, trespassaram-lhe o lado com a lança (cf. Jo 19, 33), do qual brotou sangue e água. Estamos diante uma janela que nos alarga o horizonte a ver para além do palpável. A tradição da Igreja viu na água e no sangue que brotaram do lado de Cristo, para além das duas naturezas de Jesus – a sua natureza divina, representada pela água; e a sua natureza humana, pelo sangue – a vida nova da Igreja.

¹⁴⁸ L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 149.

¹⁴⁹ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 265.

3.4. A cabeça

No comentário feito por Luca Frigerio em *Caravaggio – La luce e le tenebre*, o autor não esconde a surpresa e a inquietante representação do rosto de Cristo, sugerida pelo pintor lombardo, que se mostra com uma aparência inequivocamente jovial e com um cabelo aparentemente feminino. Conhecendo o historial de Caravaggio facilmente poderíamos identificar o estilo da imagem com o capricho da sua fantasia, chegando quase ao limite da blasfêmia¹⁵⁰. Todavia, não podemos esquecer que Caravaggio marca uma transição e, por isso, Frigerio não nos deixa enverdar por esta única intuição, afirmando «que estas características são típicas de uma longa e generalizada tradição iconográfica, que através desta brancura, com esta suavidade, tenta retomar a mesma ideia do renascimento»¹⁵¹. De facto, o ar jovem, a brancura das vestes de Jesus e a perfeição do seu corpo podem ligar-nos à consciência iconográfica que existia até então.

Admitindo apenas as obras que se conhecem como sendo, realmente de Caravaggio – porque existem várias que lhe são atribuídas pelo tipo de linguagem que apresentam –, para além de *A Incredulidade de São Tomé* encontramos outras três figuras de Cristo com uma aparência jovem: em *A Vocação de São Mateus*, na primeira representação de *A Ceia de Emaús* e na representação da *Flagelação de Cristo*, que se encontra em Nápoles.

No rosto do Ressuscitado de *A Incredulidade de São Tomé* habita uma expressão extremamente distinta das dos três apóstolos. Enquanto os seus rostos estão fortemente marcados pela experiência da admiração, Cristo aparece-nos sereno inclinando a cabeça sobre si, olhando-se. De forma idêntica encontramos Jesus, desta vez flagelado, na obra *Flagelação de Cristo*. Ambas as imagens assumem uma postura serena e de cabeça inclinada. Se quisermos, podemos fazer o paralelismo com a morte na cruz, onde Jesus inclinando (*κλίνας*) a cabeça entrega o Espírito. O verbo *κλίνας* utilizado para descrever esta acção no momento da morte de Jesus, é

¹⁵⁰ Cf. L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 149.

¹⁵¹ L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 149.

o mesmo que é utilizado em Mt 8, 20 e Lc 9, 58: «As raposas têm tocas e as aves do céu têm ninhos; mas o Filho do Homem não tem onde reclinar (*κλίβη*) a cabeça». Assim se entende que a Cruz é o único local onde Cristo reclinou a cabeça (cf. Jo 20, 30)¹⁵². Naquele momento singular da cruz, onde tudo parece ser contraditório, acontece a maior oblação da história: Cristo Jesus baixou-se à nossa condição humana, tornando-se obediente até à morte, e morte de cruz (cf. Fil 2, 8). No Cristo de *A Incredulidade de São Tomé*, cruz e glória manifestam-se na singularidade dos traços de Caravaggio. Encontramos uma ressurreição crucificada, e que, por isso, desvela o seu corpo chagado como testemunho e adesão à fé.

3.5. As mãos

O último aspecto que nos falta destacar da figura de Jesus são as suas mãos. As mãos de Jesus e de Tomé são as protagonistas desta pintura. Conhecemos a períclope evangélica e a proposta do Ressuscitado a Tomé, para que ele tocasse com os seus dedos nas chagas da mão e do lado. Do apóstolo conhecemos apenas a sua profissão de fé, que surge como resposta ao desafio do Mestre: «Meu Senhor, e meu Deus!». De maneira sugestiva, Miguel Ângelo de Caravaggio decide representar plasticamente a proposta que Jesus faz a Tomé, colocando Cristo a direccionar a mão do apóstolo para dentro da sua ferida. Talvez possamos, inclusive, diferenciar o papel das duas mãos do Senhor. Enquanto uma afasta delicadamente a mortalha, a outra segura firmemente a mão do incrédulo. Todavia, ambas confluem para uma mesma missão: propor. Propor que aquele dedo perscrute o interior do Ressuscitado.

Se alguma coisa caracteriza a acção de Jesus, é que a sua acção é inseparável da sua palavra, pois o Reino que anuncia «é uma mensagem que chega com as palavras e os actos»¹⁵³. Jesus não se limita a anunciar o Reino com palavras, não se limita a criar uma doutrina que convida à conversão. Jesus vai mais longe e age: «leva o Reino à vida concreta de cada pessoa,

¹⁵² A. COUTO, *Quando Ele nos abre as Escrituras – Ano C*, 244.

¹⁵³ A. PUIG, *Jesus*, 381.

mostra a sua preocupação – e preferência – por alguns grupos: os pobres, os simples, os doentes de corpo e espírito, os que vivem à margem da Lei e da sociedade»¹⁵⁴. Jesus vem quebrar barreiras, mostrando que a sua preferência pelos mais pobres e pequenos, e que o anúncio do Reino se faz também por gestos: «toca o leproso para o curar (cf. Mc 1, 41); toca a língua e as orelhas do surdo-mudo para as abrir (cf. Mc 7, 33); toca os olhos do cego para lhe dar vista (cf. Mc 8, 23.25); toca nas crianças e impõe as mãos sobre elas (cf. Mc 10, 13.16); toca o morto para o ressuscitar (cf. Lc 7, 14)»¹⁵⁵. Não será, por isso, estranho que o Cristo de Caravaggio toque nas mãos de Tomé, para que este possa fazer a experiência da ressurreição.

4. O Apóstolo Tomé

Depois da imagem do Ressuscitado, e continuando a viagem na leitura da obra, os olhos do espectador recaem agora na figura do incrédulo Tomé, aquele cujo dedo bruscamente irrompe no lado aberto de Cristo. Não podemos esquecer a primeira afirmação de Tomé no Evangelho de João, quando Jesus decide ir a Betânia: «Vamos nós também, para morrermos com Ele» (Jo 11, 16). Conforme aludiu o Papa Bento XVI, relativamente à sua determinação em seguir Jesus, numa audiência geral dedicada ao apóstolo: «[Tomé] revela a disponibilidade total a aderir a Jesus, até identificar o próprio destino com o d'Ele e querer partilhar com Ele a prova suprema da morte»¹⁵⁶. A segunda afirmação, por sua vez, acontece já no contexto da Última Ceia, quando diz: «Senhor, não sabemos para onde vais, como podemos nós saber o caminho?» (Jo 14, 5). A pergunta de Tomé abre caminho à revelação de Jesus como sendo o Caminho, a Verdade e a Vida (cf. Jo 14, 6). Então, Tomé é o primeiro a receber do Mestre tamanha revelação. De acordo com as narrações evangélicas Tomé não está propriamente longe da revelação,

¹⁵⁴ A. PUIG, *Jesus*, 381.

¹⁵⁵ E. BIANCHI, «Toccare ed essere toccati da Gesù».

¹⁵⁶ BENTO XVI, «Tomé», 12.

do desejo de seguir o Mestre e de viver com Ele. Só nesta perspectiva podemos entender a afirmação de Tomás Halík:

«O Apóstolo não era, provavelmente, um materialista lerdo e pesado, incapaz de se abrir ao mistério que não conseguia apreender. [...] [Tomé] tomou a sério a cruz, e a notícia sobre a ressurreição afigurou-se-lhe talvez como um *happy-end* demasiado fácil para a história da paixão de Jesus. Talvez por isso se tenha recusado a aderir à alegria dos outros Apóstolos; e quis, por conseguinte, ver as chagas de Jesus. Quis ver se a ressurreição não esvaziava a cruz»¹⁵⁷.

4.1. O aspecto físico

Quem é o Tomé de Caravaggio? Tal como foi observado aquando da leitura da figura de Jesus, existe uma substancial diferença entre os dois protagonistas da cena. Enquanto Jesus aparece como portador de uma extrema perfeição física, Tomé aparece como alguém marcado pelo tempo, cuja expressão e a roupa o indicam. A acompanhá-lo com as mesmas características estão as outras duas figuras de quem não sabemos o nome. A temporalidade que lhe está subjacente é dita a partir do seu aspecto físico: as mãos grossas, o rosto extremamente vincado e carregado pela expressão de admiração, os cabelos despenteados ou a roupa aparentemente pobre e desgastada.

Ainda em comparação com a representação de Jesus, não será estranho se nos detivermos na distinta postura que cada uma das personagens assume: Jesus está de pé, mas Tomé aparece curvado. Cristo assume uma postura de vitória sobre a morte, ao passo que Tomé assume uma postura de adoração, de contemplação. Por isso ouvimos São Paulo recordar à comunidade de Roma: «Com efeito, está escrito: “Tão certo como Eu vivo, diz o Senhor, todo o joelho se dobrará diante de mim e toda a língua dará a Deus glória e louvor”» (Rm 14, 11). Talvez a postura de Tomé seja a maneira representativa que Caravaggio tenha encontrado para

¹⁵⁷ T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 24-25.

expressar a forte afirmação de fé do apóstolo: «Meu Senhor e meu Deus!». Diante de tal acontecimento, Tomé experimenta o Deus *sem distância*, que lhe propõe a loucura da cruz e o liberta de todas as suas dúvidas. No entanto – como afirma Tomás Halík – «a fé, que nasceu ao tocar no lado de Cristo, não se torna para ele um objecto de posse. Mesmo agora a fé não deixa de ser, para ele, um caminho»¹⁵⁸.

4.2. O dedo

A nossa atenção centrar-se-á agora em torno do dedo de Tomé que perfura o costado de Cristo. Sabemos que depois da primeira aparição de Jesus aos apóstolos, estes contaram a Tomé o que se havia sucedido. E conhecemos a resposta: «Se eu não vir o sinal dos pregos nas suas mãos e não meter o meu dedo nesse sinal dos pregos e a minha mão no seu peito, não acredito» (Jo 20, 25). Face a esta resposta, e depois da interpretação que Caravaggio faz do texto, encontramos na figura de Tomé um duplo movimento em direcção ao Ressuscitado. Ele não se limita a ver, mas quer inclusive fazer a experiência táctil. Este momento assume, portanto, uma novidade no seio do Evangelho de João, onde o destaque é dado essencialmente à visão: «E o Verbo fez-se homem e veio habitar connosco. E nós contemplámos a sua glória» (Jo 1, 14). Quando os discípulos de João perguntam a Jesus onde mora a resposta é «Vinde e vede» (Jo 1, 39). Ou quando Jesus se encontra com Nicodemos e lhe diz: «Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer do Alto não pode ver o Reino de Deus. [...] Em verdade, em verdade te digo: nós falamos do que sabemos e damos testemunho do que vimos» (Jo 3, 3.11). Também Maria Madalena dá testemunho do encontro com o Ressuscitado desta forma: «Vi o Senhor!» (Jo 20, 18).

¹⁵⁸ T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 27.

Ora, conforme destaca Luca Frigerio, cujo pensamento seguimos, Tomé exige mais do que ver, ele quer tocar. Estes dois elementos – a visão e o toque – é o que o distinguem dos restantes intervenientes da cena, pois os dois apóstolos apenas contemplam o acontecimento.

Se olharmos as mãos do apóstolo apercebemo-nos rapidamente de um movimento contrário. Enquanto a mão direita assume um gesto determinativo e é exposta à luz, a mão esquerda, por sua vez, parece que se esconde no escuro a bloquear o movimento em direcção ao Ressuscitado. Talvez possamos admitir aqui a nossa realidade humana: a nossa finalidade em Deus e a marca do pecado que reside em nós e que, portanto, nos desloca e afasta do divino¹⁵⁹. Na tradição iconográfica, nomeadamente na arte bizantina, não é elemento estranho que a supremacia seja dada à mão direita, que se destaca por motivos locutórios ou motivos de bênção.

Decerto que reconhecemos a mão direita de Tomé pela forma como se apresenta. Existe alguma semelhança entre a mão de Tomé, com a mão que Caravaggio terá pintado para Jesus, e conseqüentemente para Pedro, em *A Vocação de São Mateus*; mas também com a mão de Jesus em *A Ressurreição de Lázaro*. Qualquer uma das três representações reconhecemo-las inspiradas numa das cenas que Miguel Ângelo Buonarroti terá pintado para o tecto da Capela Sistina: *A criação de Adão* (ilust. 55). No entanto, existem algumas diferenças que merecem explicação. Quer em *A Vocação de São Mateus*, quer em *A Ressurreição de Lázaro*, o dedo acompanha uma ordem: no primeiro, a de Mateus para seguir Jesus; no segundo, para que Lázaro saia do sepulcro. No caso do quadro que estamos a trabalhar, ainda que possamos encontrar ligação com a representação da Capela Sistina, o dedo de Tomé não vem ligado a uma ordem¹⁶⁰. A ordem é-lhe dada por Jesus, e esse, de modo diferente das duas representações, apenas empurra a mão do apóstolo. Que dizer então deste dedo? Se a pintura da Capela Sistina nos diz

¹⁵⁹ Esta leitura é inspirada na conclusão de Joseph Cuillandre e apresentada por Jean Brun na sua obra *A mão e o espírito*: «É muito possível que a preeminência da direita sobre a esquerda tenha uma significação augural [...]. A via da direita é a que vai do Levante ao Poente: quando o fiel vê o Sol subir, à sua direita, e dirigir-se para o Poente, o lado direito é exposto à luz e o lado esquerdo é o da sombra; daí terem nascido o cárcere sagrado da direita luminosa, verídica, boa e orgulhosa, e o carácter maléfico da esquerda, lado da sombra e da morte» (J. BRUN, *A mão e o espírito*, 89-90).

¹⁶⁰ Cf. L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 40-42.

que pelo toque Deus cria a condição humana à sua imagem e semelhança, então Tomé ao tocar no corpo ferido do Ressuscitado torna-se nova criatura, renascendo numa fê incondicional¹⁶¹.

4.3. A roupa

Resta-nos falar da roupa que cobre o corpo de Tomé. As cores quentes e térreas da sua roupa contrastam com a brancura do lençol que envolve o corpo desnudado de Cristo. Há, naturalmente, uma clara distinção entre o modo de vestir das personagens da direita – os apóstolos – e a da esquerda – Jesus, quer seja pelos tons predominantes, quer seja pelo tipo de indumentária. Recordando o que afirmámos no capítulo anterior, uma das características da pintura caravagguesa seria a representação dos pobres nas mais diversas cenas, para que estes se pudessem sentir integrados no respectivo ambiente. Em *A Incredulidade de São Tomé* vemo-lo claramente. Tomé e os apóstolos não se apresentam como senhores da classe alta da sociedade de então, com as roupas que lhes são características. Tomé e os apóstolos aparecem-nos como pobres, os mais pequenos da sociedade, cujas roupas denunciam uma classe inserida numa época específica. Veja-se com atenção que Tomé e os apóstolos não estão revestidos com roupa característica dos primeiros séculos, mas – segundo Luca Frigerio – «são modernas, são as do tempo de Caravaggio»¹⁶². Todavia, não deixa de ser interessante que, não obstante à tradição bíblica, este elemento da pobreza retratado à época de Caravaggio, possa levar o leitor a colocar-se dentro do quadro, a fazer ele próprio a experiência da ressurreição. Há aqui uma forte afirmação traduzida na pintura que torna este acontecimento com uma validade perpétua, que é suscetível de todos os tempos.

A debilidade do apóstolo, a sua pobreza e a sua humanidade genuína encontram o seu âmago no rasgão da costura da túnica do apóstolo Tomé. Interessante será olharmos para esse rasgão, em paralelo com o lado aberto de Cristo, uma vez que em ambos parece haver alguma

¹⁶¹ Cf. A. GRAHAM-DIXON, *Caravaggio*, 266.

¹⁶² L. FRIGERIO, *Caravaggio*, 152.

semelhança na forma. Tanto um como outro parecem revelar o interior de cada uma das figuras: o *rasgão* do corpo revela a interioridade de Cristo que é tocada por Tomé; o rasgão da roupa revela em parte o corpo do incrédulo. Ambos constituem uma porta aberta. Todavia, se há semelhanças também há diferenças. Enquanto o *rasgão* de Cristo imprime o ritmo da pintura, para onde toda a atenção é colocada; o rasgão de Tomé apenas capta a atenção do espectador que atentamente penetra na cena.

5. Os outros discípulos

A completar o quadro dos intervenientes deste acontecimento pós-pascal estão dois discípulos que observam estupefactos, o duplo gesto que acontece entre Jesus e Tomé. Conforme já tivemos oportunidade de fazer referência, não sabemos quem são os dois discípulos que testemunham a cena. Sabemos apenas, com a ajuda do Evangelho, que fazem parte do grupo dos Onze que estavam reunidos no cenáculo depois dos acontecimentos pascais. Este elemento enquadra a nossa reflexão na aparição do Ressuscitado. Se percorrermos os relatos pós-pascais que os Evangelhos nos oferecem, encontramos um conjunto de doze aparições¹⁶³ que decorreram no período imediatamente a seguir ao Domingo de Páscoa, onde o Ressuscitado se manifesta junto daqueles que já o conheciam.

¹⁶³ Apresentamos as doze aparições de Jesus referidas no Novo Testamento: Jesus aparece a Maria Madalena na manhã do Domingo de Páscoa junto ao sepulcro (cf. Jo 20, 11-18; Mc 16, 9-11). Aparece a duas mulheres discípulas (Maria Madalena e Maria, mulher de Alfeu, mãe de Tiago e José) na manhã do Domingo de Páscoa junto ao sepulcro (cf. Mt 28, 8-10). Aparece a Pedro no Domingo de Páscoa (cf. Lc 24, 34; 1 Cor 15, 5). Aparece a dois discípulos (Cléofas e outro discípulo) na tarde do Domingo de Páscoa, entre Jerusalém e Emaús (cf. Lc 24, 13-35; Mc 16, 12-13). Aparece aos Onze e a outros discípulos, não estando Tomé presente, na tarde do Domingo de Páscoa (cf. Jo 20, 19-23; Lc 24, 36-49; 1 Cor 15, 5). Aparece aos Onze e a outros discípulos já com a presença de Tomé, no Domingo depois da Páscoa (cf. Jo 20, 26-29). Aparece aos Onze no quadragésimo dia depois da Páscoa, no Monte das Oliveiras (cf. Act 1, 4-11; Mc 16, 14-19). Aparece aos Onze, especialmente a Pedro, na montanha (cf. Mc 16, 7; Mt 28, 16-20). Aparece a sete discípulos no lago de Tiberíades (cf. Jo 21, 1-23). Aparece a quinhentos discípulos em Jerusalém (cf. 1 Cor 15, 6). Aparece a Tiago, o irmão de Jesus em Jerusalém (cf. 1 Cor 15, 7). E por fim, a todos os apóstolos também em Jerusalém (cf. 1 Cor 15, 7). (Cf. A. PUIG, *Jesus*, 647-648).

Contrariamente a Tomé, aqueles dois homens, cujos traços faciais são marcados pelo passar do tempo, já haviam visto o ressuscitado e já tinham feito a experiência do testemunho, quando dizem a Tomé: «Vimos o Senhor!». Certamente que o gesto de Tomé suscitará admiração por parte daqueles que assistem à cena. Não obstante, de acordo com Armand Puig, sendo as aparições sempre resultado da iniciativa de Jesus, elas apanham sempre os destinatários desprevenidos¹⁶⁴. Trata-se de um *ver* real e não de uma visão. O que ali acontece é pessoal. Continua Puig:

«Não se diz que os discípulos tenham visões, sonhos, experiências esotéricas ou uma revelação arcana. Não se diz que caiam num estado de percepção paranormal, que passem por uma espécie de alucinação que lhes permita entrar em dimensões da realidade desconhecidas no registo habitual de percepção. E também não são eles que *vêem* Jesus mas é Jesus que se deixa *ver* por eles, quando quer e onde quer»¹⁶⁵.

É certo que a aparição do Mestre constitui sempre para os destinatários uma surpresa. No entanto, parece que a admiração ou a surpresa não terminam com a solene afirmação de Jesus: «A paz esteja convosco!». A atenção dos dois apóstolos na cena pintada centra-se no dedo de Tomé, como se aquele gesto não pudesse acontecer. Quase como se estivéssemos diante de uma profanação do corpo do Ressuscitado. O olhar atento e admirado parece esperar uma resposta que só poderá brotar daquele *rasgão* impresso no corpo do Mestre.

6. Conclusões preliminares

Depois da passagem pela vida de Caravaggio no primeiro capítulo, e da referência às várias influências que marcaram a novidade da pintura caravaggesca no segundo capítulo, o

¹⁶⁴ Cf. A. PUIG, *Jesus*, 652.

¹⁶⁵ A. PUIG, *Jesus*, 652.

terceiro capítulo procurou fazer uma leitura interpretativa de *A Incredulidade de São Tomé* – tendo em conta a informação anterior –, a fim de obter elementos a serem trabalhados no capítulo seguinte. Importa, no entanto, referir que esta leitura não pretende afunilar outras possíveis leituras da mesma obra. Aliás, conforme também já foi dito, qualquer coisa que se diga da obra de Caravaggio tende sempre a ser uma interpretação subjectiva, pois não se conhece nenhum escrito do autor face às suas obras.

A construção do capítulo em dois momentos – a leitura do texto bíblico, por um lado, e a leitura das figuras da pintura, por outro –, ajuda-nos a harmonizar os conteúdos de ambas para uma leitura da obra a partir, necessariamente, dos dados da revelação. Em *A Incredulidade de São Tomé* o foco é-nos colocado no dedo do apóstolo que penetra o corpo do Ressuscitado, empurrado pela Sua mão. Neste duplo gesto há um convite e uma adesão: Jesus convida, e Tomé adere. As célebres palavras de Jesus e Tomé que conhecemos do Evangelho de João dão lugar a um interessante diálogo a partir das mãos dos dois intervenientes. Na pintura do autor italiano, Tomé faz a experiência de um Deus sem-distância que o liberta de todas as suas dúvidas, conforme sabemos pelo texto bíblico. Esta experiência acontece por meio do toque no corpo ferido de Cristo, fazendo o apóstolo renascer de novo para a fé. Por esta razão, a figura de Cristo na pintura supracitada tem um papel preponderante, porque marca o ritmo do movimento salvífico que em Deus tem início. O Jesus Ressuscitado, que nos é oferecido na pintura, com as marcas da Cruz e os panos da sepultura, condensa em si com grande intensidade a Cruz e a Glória; a humanidade e a divindade; a resposta ao sentido último do homem.

Neste sentido e a partir dos vários elementos elencados ao longo do capítulo, a obra em estudo aponta-nos duas dimensões que merecem aprofundamento. A primeira, partindo da percepção marcadamente cristológica da obra, a partir do qual o Ressuscitado nos sugere a reflexão do acontecimento redentor e soteriológico operado no Filho em função da realidade humana. E a segunda dimensão, fruto da experiência de Tomé, numa dinâmica antropológica da fé, que é não só individual mas também comunitária.

CAPÍTULO IV

A PERTURBAÇÃO DA ARTE

Ao definir a arte cristã como uma das mais nobres actividades do espírito humano, o Concílio Vaticano II sublinha que elas exprimem a beleza infinita de Deus, mas também têm a capacidade de conduzir o espírito do homem até Ele, afectando a vida dos homens e mulheres do nosso tempo¹⁶⁶. Concretamente a obra que Caravaggio nos convida a contemplar insere-nos neste duplo movimento referido pelos padres conciliares: contemplamos o mistério do Deus que salva; ao mesmo tempo que nos convida a ser intérpretes da cena, de modo a que a nossa vida se oriente em função de Deus. Deste modo, *A Incredulidade de São Tomé* não se resume a um mero objecto estético, mas a um lugar de encontro que torna próximo de nós o Reino de Deus, pelas cores, pelas texturas, pelas imagens, sem que a mensagem central do Evangelho seja privada.

A partir da leitura feita no capítulo precedente, *A Incredulidade de São Tomé* sugere-nos dois elementos que serão desenvolvidos nas páginas seguintes. O primeiro elemento, inspirado pela figura de Cristo Ressuscitado, acentua a dinâmica salvífica de Deus a partir da Encarnação do Verbo. A Palavra eterna, que desde sempre existiu junto do Pai, toma a condição

¹⁶⁶ Cf. CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição sobre a Sagrada Liturgia (Sacrosanctum Concilium)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 122. Cf. BENTO XVI, «Anunciadores e testemunhas de esperança para a humanidade» – Discurso por ocasião do encontro com artistas na Capela Sistina (21 de Novembro de 2009), in *L'Osservatore Romano* 40/48 (2009) 6-7; Cf. C. BELL, *Arte*, Edições texto & grafia, Lisboa, 2009, 59.

humana, revelando não só a Palavra do Pai, mas também a Imagem do Pai¹⁶⁷. A dúvida de Tomé, conforme nos propõe a pintura de Caravaggio, desaparece depois do apóstolo ter colocado o dedo no lado de Cristo – elemento que os Evangelhos não relatam. Este encontro tem no corpo um sentido especial, porque é a partir dele que Tomé reconhece que o Ressuscitado é o verdadeiro Deus.

Se no primeiro elemento o foco é colocado na iniciativa divina, o segundo destaca a resposta do ser humano através da figura de Tomé. Chamamos-lhe *Antropologia da fé*, porque a resposta da fé não parte simplesmente de um pensamento racional, mas de uma experiência corpórea concreta.

1. Cristologia

«A imagem pertence à natureza mesma do cristianismo, porque este não é somente revelação do Verbo de Deus, mas também da Imagem de Deus manifestada pelo Deus-homem»¹⁶⁸. Assim recentra Leonid Uspenski o papel da imagem no seio do cristianismo na sua obra *Teología del icono*.

Na figura de Cristo que Caravaggio nos apresenta emergem uma quantidade de elementos significativos para a reflexão de uma cristologia assente no «escândalo da revelação bíblico-cristã de Deus»¹⁶⁹, ou não seria, como vimos no capítulo anterior, a figura de Cristo o centro de toda a pintura. Falámos da posição vertical do corpo, da nudez que o Ressuscitado parece desvelar em função do gesto do apóstolo, a mão divina que guia a mão incrédula, e a ferida do lado aberto. Cada um destes elementos que constroem o Cristo de Caravaggio permitem uma leitura

¹⁶⁷ Cf. A. MARTINS, «As formas do Espírito: Espiritualidade, teologia e arte», in *Theologica*, 45/2, (2010), 303.

¹⁶⁸ L. USPENSKI, *Teología del icono*, Sígueme, Salamanca, 2013, 38.

¹⁶⁹ A expressão que utilizámos dá o título a um artigo de João Lourenço publicado na revista *Didaskalia*. Para o autor, o escândalo da revelação divina não é uma evidência, porque acenta em três núcleos: a encarnação, como expressão da comunhão entre Deus e o homem; a identidade de Jesus, como epifania de Deus; e a cruz, como instrumento da salvação (cf. J. LOURENÇO, «O escândalo da revelação bíblico-cristã de Deus», in *Didaskalia* 21 (1991), 114-118).

daquele que é o Filho de Deus, feito homem, o Verbo encarnado, que não se valeu da sua igualdade com Deus mas humilhou-se a si próprio e foi exaltado por Deus (cf. Fil 2, 6-7.9). Diante da imagem de Caravaggio assalta a questão: Que Deus é este que se deu a conhecer em Jesus de Nazaré? Neste sentido, e sob a influência e inspiração do quadro de Caravaggio, procuraremos aflorar dois tipos de cristologia: uma cristologia soteriológica, evidenciando o acontecimento da revelação como ponto culminante da salvação e do encontro entre Deus e o homem; e uma cristologia adâmica centrada acima de tudo na dicotomia entre o pecado de Adão e a vida nova em Jesus.

1.1. Cristologia Soteriológica

A grande questão cristológica que perpassa todo o quadro de Caravaggio é o corpo de Jesus como meio para a salvação do homem. Este encontro com o Ressuscitado não acontece numa visão, como aconteceu a Paulo, mas por meio de um corpo que transporta as marcas da paixão. Tomé não se contentou apenas com a visão do Ressuscitado. Para Tomé era importante tocar no corpo ferido do Mestre para comprovar a veracidade da ressurreição.

Quando Adolphe Gesché afirma, em *La invención cristiana del cuerpo*, «que a salvação não ocorre no céu ou entre o céu e a terra, mas sobre esta terra e nas condições carnis que ela impõe»¹⁷⁰, salienta que a salvação acontece por meio de um corpo. Este corpo é o corpo de Deus. O Verbo de Deus encarna para encontrar o homem e o poder libertar da morte e do pecado. Este movimento permite que em nós Deus descubra o corpo, para que Nele o homem descubra o seu corpo, e, por conseguinte, o seu fim último. Por essa razão, Adolphe Gesché define o corpo como um *património comum* de Deus e do homem¹⁷¹.

¹⁷⁰ A. GESCHÉ, «La invención cristiana del cuerpo», in *Franciscanum* 61/162 (2014) 218.

¹⁷¹ Cf. A. GESCHÉ, «La invención cristiana del cuerpo», 220.

1.1.1. Jesus Cristo: a história de Deus com o homem

O primeiro elemento soteriológico que *A Incredulidade de São Tomé* nos revela é a mediação de Cristo entre Deus e o homem. Não só pelo enquadramento bíblico em que a cena acontece, mas sobretudo a partir da mão firme de Cristo que empurra o dedo de Tomé. Talvez a mão de Cristo seja a maneira visual do autor tornar presente a intervenção de Jesus: «Põe aqui o teu dedo!». Na obra, a mão de Jesus parece fazer as vezes da Sua voz, porque se «através da voz, o nosso *eu* que está aqui projecta-se para um *tu* que está ali; a voz é, portanto, como uma mão que avança para o outro e vai ao seu encontro»¹⁷². Este gesto reveste a obra de um dinamismo sensorial que não seria estranho a Caravaggio, uma vez que encontramos alguns elementos sensoriais – nomeadamente no que diz respeito ao toque – em algumas das suas pinturas¹⁷³.

O que vemos em *A Incredulidade de São Tomé* é que o toque se sobrepõe à visão. A força é colocada na mão de Tomé, porque ela «verifica pelos seus olhos a verdade da identidade de Jesus. Uma vez mais, a mão é o meio de confirmação»¹⁷⁴. Mas a mão do apóstolo só pode confirmar porque a mão do Ressuscitado intervém. Na linha da leitura que temos vindo a fazer, talvez esta seja uma forma interessante de olharmos a mediação de Cristo. É Ele quem primeiro toca na condição humana de Tomé, para o fazer experimentar a verdade do divino, para o fazer tocar a Verdade. O gesto firme da mão do Ressuscitado, que brota da iniciativa divina, torna-se, deste modo, a ponte entre o homem e Deus. E fruto deste gesto Deus e homem não são

¹⁷² J. BRUN, *A mão e o espírito*, Edições 70, Rio de Janeiro, 178.

¹⁷³ Apesar de *A Incredulidade de São Tomé* ser o quadro de Caravaggio onde esta temática se encontra mais presente, não podemos deixar de notar que existem outras representações onde Caravaggio parece ter descrito igualmente a falibilidade da visão em função do toque. É o caso de *Os Batoteiros* e *A Adivinha*, onde nos é sugerido que a mão é mais rápida que o olhar (cf. H. DIACK, «Seeing is Not Believing: Art, Incredulity, and Caravaggio's Tempting Touch», in *Contrapposto 2* (2002-2003), 104). A par desta temática encontramos também outras representações que, pelo tema e pela composição, criam no espectador o desejo de lhe tocar pelo realismo que representa. Nestas condições encontramos, por exemplo, a obra *O Rapaz levando um cesto de fruta*, *O Rapaz mordido por um lagarto* ou *Pequeno Baco doente*, nos quais o ombro descoberto – elemento que é comum às três pinturas – atira no espectador o desejo de confirmar a veracidade do corpo (*Ibid.*, 98-99).

¹⁷⁴ H. DIACK, «Seeing is Not Believing», 106.

indiferentes, porque este encontro marca cada um de uma forma definitiva¹⁷⁵. E vêmo-lo na pintura. Tomé, espantado, é marcado com o sinal da fé; por sua vez, em Jesus a marca deste encontro são as feridas que resultam da sua paixão. Por esta razão, Cristo torna-se a causa do encontro, porque Ele mesmo realizou esse encontro¹⁷⁶. Tomé assume em si a imagem da criação que vive na esperança da liberdade para participar na glória dos que são chamados filhos de Deus (cf. Rom 8, 21).

No seguimento do pensamento de González de Cardedal, o encontro de Jesus com o Pai é simultâneo ao encontro de Jesus consigo mesmo, porque aí o conhecimento do Pai e a autoconsciência identificam-se. Caso contrário poderíamos cair no erro de uma qualquer despersonalização ou coisificação da segunda pessoa da Trindade, reduzindo-o a um simples instrumento¹⁷⁷. De acordo com o autor, a autoconsciência de Jesus resulta de três níveis de consciência. Ao primeiro nível de consciência é dado o nome de *consciência de procedência*, enfatizando a consciência de Jesus relativamente à sua origem: Jesus sabe-se inserido numa história de um povo que tem as suas vicissitudes e determinações. Ao segundo nível chamou-se de *consciência de destino*, sublinhando a consciência que Jesus tem de se sentir chamado a realizar uma missão. Esta missão não é vista por Ele como algo que lhe seja exterior, mas que brota do seu interior. Por fim, ao terceiro nível deu-se o nome de *consciência de ultimidade*, porque Jesus se sabe em relação com Outro, de quem reconhece receber o que Ele é¹⁷⁸.

É esta experiência de receptividade de tudo o que vem do Pai que torna Jesus o mediador único e eterno entre Deus e os homens porque Ele «é o lugar originário onde Deus tem tempo para o mundo»¹⁷⁹. Jesus é o revelador do Pai, não um mensageiro qualquer. A palavra que ele traz é uma palavra auto-explicativa, porque Ele é a própria Palavra de Deus. Para González de

¹⁷⁵ J. AMBRÓSIO «Jesus Cristo mediador do encontro entre Deus e o Homem», in *Jesus Cristo o eterno no Tempo*, Didaskalia, Lisboa, 1997, 113.

¹⁷⁶ Cf. J. AMBRÓSIO «Jesus Cristo mediador do encontro entre Deus e o Homem», 113.

¹⁷⁷ Cf. O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Jesus de Nazaret – Aproximación a la cristologia*, BAC, Madrid, 1993, 14.

¹⁷⁸ Cf. O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Jesus de Nazaret*, 115-116.

¹⁷⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Teologia da História*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2010, 31.

Cardedal: «Cristo só nos dá que pensar acerca de Deus na medida em que Ele mesmo tem que pensar a sua própria relação com Deus e a sua relação com os homens»¹⁸⁰. Da mesma forma como afirmámos que o culto das imagens só era possível porque primeiro Cristo havia encarnado, também o encontro entre homem e Deus só é possível mediante a encarnação. Significa que Deus tomou a condição humana, identificando-se com ela em Jesus. Se quisermos, Jesus Cristo é a síntese do divino e do humano, realizada na história e no tempo; o mediador entre Deus e os homens (cf. 1 Tim 2, 5), que culmina no mistério pascal de Cristo.

Só assim podemos entender o grande foco de atenção do espectador relativamente às mãos dos intervenientes da cena. A mediação torna possível o duplo toque: Cristo agarra a mão de Tomé e, por causa disso, Tomé toca no Seu corpo chagado. O primeiro gesto influencia necessariamente o segundo. Desta forma, «a mão que parte à aventura leva consigo o *eu* e expõe-no»¹⁸¹. Vêmo-lo em Cristo e em Tomé: um e outro revelam-se e expõem-se. O tacto pressupõe o desejo de conhecer e de travar com o outro corpo um encontro mútuo¹⁸². Por isso pressupõe a presença imediata do coração, que está intimamente ligado ao sentir e ao ser, quer do homem, quer de Deus. Ao falar do coração não estamos no domínio de uma espiritualidade sentimental, mas no desejo de actuar segundo a verdade e a justiça¹⁸³. É neste registo que ao longo de todo o Novo Testamento vemos Jesus actuar com sentimentos de proximidade, não só para os que o procuram mas também em todos aqueles que o rodeiam.

¹⁸⁰ O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Jesus de Nazaret*, 15.

¹⁸¹ J. BRUN, *A mão e o espírito*, 174.

¹⁸² «Nesse entre-os-dois encontra-se toda a dimensão do mundo. A mão que toca constitui, juntamente com a linguagem, a suprema tentativa de ser tudo, para abolir a separação espacial fisicamente vivida por cada eu que encarna sempre um aqui de não se pode despojar. Pela mão que toca e quer tocar, o homem explora o campo do mundo que a diáspora dos seres desenrola e na qual ele se move» (J. BRUN, *A mão e o espírito*, 129).

¹⁸³ Cf. G. RAVASI, *O que é o Homem?*, Paulinas, Prior Velho, 2012, 22-23.

1.1.2. Jesus Cristo: verdadeiro Deus e verdadeiro homem

O segundo elemento soteriológico que *A Incredulidade de São Tomé* nos oferece para reflexão deriva do primeiro, porque lhe está intrinsecamente ligado. Se o Cristo de Caravaggio nos remete à mediação divina própria da segunda pessoa da Trindade, também ele nos remete para as duas naturezas que no Verbo encarnado se manifestam. Cristo é o mediador entre Deus e o homem, porque nele se manifesta a humanidade e a divindade, conforme formulou o concílio de Calcedónia em 451:

«Seguindo, pois, os santos Padres, com unanimidade ensinamos que se confesse que um só e o mesmo Filho, o Senhor nosso Jesus Cristo, perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem [*composto*] de alma racional e de corpo, consubstancial ao Pai segundo a divindade e consubstancial a nós segundo a humanidade, semelhante em tudo a nós, menos no pecado (cf. Hb 4, 15), gerado do Pai antes dos séculos segundo a divindade e, nestes últimos dias, em prol de nós e da nossa *salvação*, [*gerado*] de Maria, a virgem, a Deípara, segundo a humanidade; um só e o mesmo Cristo, Filho, Senhor, unigénito, reconhecido em duas naturezas, sem confusão, sem mudança, sem divisão, sem separação, não sendo de modo algum anulada a diferença das naturezas por causa da sua união, mas, pelo contrário, salvaguardada a propriedade de cada uma das naturezas e concorrendo numa só pessoa e numa só hipóstase; não dividido ou separado em duas pessoas, mas um único e o mesmo Filho, unigénito Deus Verbo, o Senhor Jesus Cristo [...]»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Actas do Concílio de Calcedónia, 5ª Sessão (22 de Outubro de 451): «Ἐπόμενοι τοίνυν τοῖς ἁγίοις πατέραςιν, ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν ὁμολογεῖν υἱὸν τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν συμφώνως ἅπαντες ἐκδιδάσκομεν, τέλειον τὸν αὐτὸν ἐν Θεότητι, καὶ τέλειον τὸν αὐτὸν ἐν ἀνθρωπότητι, Θεὸν ἀληθῶς, καὶ ἄνθρωπον ἀληθῶς τὸν αὐτὸν ἐκ ψυχῆς λογικῆς καὶ σώματος ὁμοούσιον τῷ πατρὶ κατὰ τὴν θεότητα, καὶ ὁμοούσιον ἡμῖν τὸν αὐτὸν κατὰ τὴν ἀνθρωπότητα, κατὰ πάντα ὅμοιον ἡμῖν χωρὶς ἁμαρτίας (cf. Hb 4, 15) πρὸ αἰώνων μὲν ἐκ τοῦ πατρὸς γεννηθέντα κατὰ τὴν θεότητα, ἐπ' ἐσχάτων δὲ τῶν ἡμερῶν τὸν αὐτὸν δι' ἡμᾶς καὶ διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν ἐκ Μαρίας τῆς παρθένου τῆς θεοτόκου κατὰ τὴν ἀνθρωπότητα· ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν Χριστὸν υἱὸν κύριον μονογενῆ ἐν δύο φύσεσιν ἀσυγχύτως, ἀτρέπτως, ἀδιαίρετως, ἀχωρίστως γνωριζόμενον, οὐδαμοῦ τῆς τῶν φύσεων διαφορᾶς ἀνηρημένης διὰ τὴν ἔνωσιν, σωζομένης δὲ μᾶλλον τῆς ιδιότητος ἑκάτερων φύσεων, καὶ εἰς ἓν πρόσωπον καὶ μίαν ὑπόστασιν συντρεχούσης, οὐκ εἰς δύο πρόσωπα μεριζόμενον ἢ διαιρούμενον, ἀλλ' ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν υἱὸν μονογενῆ Θεὸν λόγον, κύριον Ἰησοῦν Χριστόν[...]» (DH 301-302).

Esta fórmula, que em parte recapitula a doutrina dos concílios anteriores (Niceia e Constantinopla)¹⁸⁵, constitui para a Igreja «a pedra angular da expressão eclesial da fé em Cristo»¹⁸⁶, a partir da qual se deve colocar toda a reflexão cristológica.

Será, portanto, necessário retomarmos o que dissemos no capítulo anterior – sem cairmos na repetição –, quanto à aparência deste Ressuscitado. Se não soubéssemos tratar-se a cena representada na pintura de um acontecimento pós-pascal, decerto teríamos alguma dificuldade em identificar a presença do divino em Jesus. Talvez o elemento proeminente da perfeição escultórica do corpo do Ressuscitado de Caravaggio nos possa guiar para uma reflexão mais ampla: a existência da dupla natureza em Jesus. Porque apesar de neste Cristo ser a realidade corpórea que aparece mais destacada, é verdade que o acontecimento nos diz que este corpo é um corpo novo que não está ligado às leis da corporeidade, do espaço e do tempo¹⁸⁷. Ou seja, o Cristo que morre na Cruz não é diferente daquele que ressuscita na manhã de Páscoa. O Cristo que aparece oito dias depois a Tomé e ao grupo dos Onze não é outro Cristo. Afirma Walter Kasper: «O Ressuscitado é o Crucificado, e o Crucificado é o Ressuscitado»¹⁸⁸. Ele reúne em si uma dialéctica entre identidade e alteridade, «entre verdadeira corporeidade e liberdade em relação aos vínculos do corpo»¹⁸⁹. No entanto, são válidas ambas as realidades: Ele é o mesmo Homem em carne e osso, mas Ele é também Novo, que vive um modo novo a comunhão com Deus. Por isso, a leitura que podemos fazer a partir da obra de Caravaggio, é que o único modo de ressuscitar é com as marcas da própria história. Ou seja, o corpo glorioso não é um corpo de plástico, artificial ou livre de sinais¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Cf. B. SESBOÛÉ, «Cristologia e soteriologia. Éfeso e Calcedónia (séculos IV-V)» in B. SESBOÛÉ (Dir.), *História dos dogmas – O Deus da salvação (séculos I – VII)* – Tomo 1, Edições Loyola, São Paulo, 2005, 348.

¹⁸⁶ B. SESBOÛÉ, «Cristologia e soteriologia. Éfeso e Calcedónia (séculos IV-V)», 350.

¹⁸⁷ Cf. BENTO XVI, *Jesus de Nazaré (Parte II)*, 216.

¹⁸⁸ W. KASPER, *Jesús, El Cristo*, Sígueme, Salamanca, 2012, 334.

¹⁸⁹ BENTO XVI, *Jesus de Nazaré (Parte II)*, 216.

¹⁹⁰ V. STILO, «“Põe aqui o teu dedo...” A fé no corpo e suas marcas: uma reflexão entre arte e teologia», in *Pensar-Revista Eletrónica da FAJE 3/1 (2012)*, 27.

Inspirado pela obra caravaggesca e tomando as narrativas da paixão do Evangelho de São João encontramos duas afirmações que balizam a pessoa de Jesus: a proclamação de Pilatos «Eis o homem!» (Jo 19, 5); e a exclamação de fé de Tomé «Meu Senhor e meu Deus!» (Jo 20, 28). Apesar de estarmos perante um Cristo pascal, este transporta no seu corpo os estigmas da paixão. Para T. Halík, cada uma das afirmações supracitadas falam de uma das naturezas de Jesus: uma fala do ser homem, a outra do ser Deus¹⁹¹. Mas ambas revestem a figura de Jesus na sua dimensão soteriológica.

De acordo com o testemunho das Escrituras, toda a vida de Jesus se compreende como um caminho até à cruz. Assim o afirma Balthasar quando diz que os acontecimentos que são anteriores ao momento da cruz são já, de algum modo, parte dela¹⁹². Mesmo quando chegamos ao pretório de Pilatos e lá ouvimos: *Ecce homo!* (Eis o homem!), não encontramos meramente um homem castigado pelas suas culpas¹⁹³, mas Alguém que «assume de forma intencionalmente livre e espontânea [...] a morte que deve sofrer fisicamente na sua “existência para a morte”»¹⁹⁴. Se no *Ecce homo* ressoam as palavras do Salmo 22¹⁹⁵, ao mesmo tempo, esta expressão adquire uma profundidade tal que ultrapassa aquele momento, porque «não se pode tirar a Jesus a sua dignidade íntima. N’Ele continua presente o Deus escondido»¹⁹⁶. Jesus é o verdadeiro homem porque se esvaziou da sua condição divina e se igualou em tudo à criatura humana, excepto no pecado.

Perante a multidão que, efusivamente assiste à Sua condenação, os Evangelhos não nos dizem que Jesus tenha verbalizado. Jesus permanece em silêncio. Para além da sua entrega ser marcada pela decisão de não se defender, ela é obediência ao Pai como manifestação do amor

¹⁹¹ Cf. T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 36-37.

¹⁹² Cf. H. U. V. BALTHASAR, *Teología de los três días – El Misterio Pascual*, Encuentro, Madrid, 2000, 77.

¹⁹³ Se nos detivermos no original grego desta cena do Evangelho de João (19, 4-7), não é Pilatos que traz Jesus – como algumas traduções nos sugerem –, mas é o próprio Jesus que se apresenta à multidão que o espera para o condenar: «Então, saiu Jesus (*ἔξῆλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἐξω*) com a coroa de espinhos e o manto de púrpura» (Jo 19, 5) (cf. J. CARREIRA DAS NEVES, *Escritos de São João*, 266).

¹⁹⁴ H. U. V. BALTHASAR, *Teología de los três días*, 78.

¹⁹⁵ «Eu, porém, sou um verme e não um homem, o opróbrio dos homens e o desprezo da plebe. Todos os que me vêem escarnecem de mim; estendem os lábios e abanam a cabeça» (Sal 22, 7-8)

¹⁹⁶ BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 164.

levado até ao fim¹⁹⁷. Quando Jesus é apresentado como *Ecce homo*, expressa-se uma verdade profunda do ser humano e da sua história. É na verdade daquele Homem trespassado que a imagem do ser humano, desfigurada pelo pecado, pode ser de novo reconstruída, pois só um Deus feito homem podia reparar os danos provocados pelo homem. Neste sentido, o Cristo sofredor que o Evangelho de São João nos apresenta não é um condenado humilhado; é um triunfador que mantém a Majestade de um Rei. Por isso, a cruz ganha um sentido novo. Não é apenas o madeiro onde Cristo é cravado, mas como canta a tradição da Igreja é a «árvore santa e gloriosa», o tálamo, o trono e o altar, onde se tornou viva a memória do amor infinito de Deus¹⁹⁸. A cruz do Senhor «comunica-nos a esperança de vitória, nas nossas lutas, nos nossos sofrimentos, nas nossas fraquezas. Ela diz-nos que se pode ser triunfador, sofrendo; mais, que se pode triunfar através do sofrimento»¹⁹⁹.

A dúvida de Tomé possibilita uma nova leitura das feridas de Jesus. Se no pretório a leitura das mesmas nos revela a humanidade de Jesus – *Ecce homo* –, a profissão de fé de Tomé diz-nos a divindade – *Ecce Deus*. Deste modo, a encarnação do Verbo de Deus assume a perfeição da figura humana como imagem intacta de Deus, ao mesmo tempo que assume o lado mais obscuro e dolorosamente cicatrizado²⁰⁰. O Cristo de Caravaggio aparece, em primeiro lugar com um corpo escultórico, recordando os corpos dos frescos da Capela Sistina que celebram a carne redimida e gloriosa, em oposição à destinada à perdição²⁰¹; mas ao mesmo tempo, não esquece as marcas da paixão. Realidades tão diferentes, mas tão profundamente ligadas.

O acontecimento da Ressurreição é tão novo e totalmente diverso que só pode ser concebido como uma acção real, «exclusiva e soberana de Deus»²⁰². É nova porque, apesar de estar

¹⁹⁷ Cf. H. U. V. BALTHASAR, *Teología de los três días*, 101.

¹⁹⁸ Cf. J. POLICARPO, «A Cruz é a Cátedra de Deus no Mundo» – Homilia de Sexta-feira Santa (12 de Abril de 2001), in *Obras Escolhidas* – Vol. 4, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 201.

¹⁹⁹ J. POLICARPO, «A Cruz é a palavra decisiva de Deus», – Homilia de Sexta-feira Santa (18 de Abril de 2003), in *Obras Escolhidas* – Vol. 4, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 264.

²⁰⁰ Cf. T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 41.

²⁰¹ Cf. V. STILO, «Põe aqui o teu dedo...», 15.

²⁰² F. BRAMBILLA, *El Crucificado Resucitado*, Sígueme, Salamanca, 2003, 206.

ligada à cruz, tem forma e conteúdo específico: ela é a resposta de Deus à morte de Jesus; é reconhecimento do Filho (da sua vida e da sua morte); e é um veredicto do Pai sobre a decisão livre de Jesus²⁰³. Por isso, de facto, se a ressurreição se tratasse da reanimação de um cadáver nada de novo mudava na vida do homem. Significaria que a ressurreição de Jesus estava equiparada à ressurreição do jovem de Naim (cf. Lc 7, 11-17), da filha de Jairo (cf. Mc 5, 22-24.35-43), ou de Lázaro (cf. Jo 11, 1-44). Qualquer uma destas figuras, depois de voltarem à vida, acabam por morrer definitivamente²⁰⁴. Para Adolphe Gesché esta diferença pode residir na maneira como nos referimos à ressurreição de Jesus. Segundo o autor, os textos falam de uma ressurreição de entre os mortos (cf. Mt 17, 9; Mt 28, 7; Act 17, 31; Rom 1, 4; 8, 11; 10, 7; Gal 1, 1-2; 2 Tim 2, 8; Ap 1, 5.18) e não de uma ressurreição do túmulo. Se optássemos pela segunda forma cairíamos no erro de igualar a ressurreição de Jesus àquelas ressurreições que nomeámos. A ressurreição de Jesus é uma saída dos infernos, uma passagem dos infernos ao céu, e não uma simples passagem do túmulo à terra²⁰⁵.

Por isso, o *Ecce Deus* professado por Tomé revela a essência do Ressuscitado, mostrando que a ressurreição parte do acto divino do Pai que «arranca Cristo da morte total, da morte metafísica ou teológica [...], não a simples morte biológica, material, sem o qual a ressurreição correria o risco de não ser mais que uma *ressurreição* biológica»²⁰⁶. A ressurreição de Jesus é a confirmação definitiva da sua pessoa e da sua missão. Ela é real e totalmente nova, porque é «evasão para um género de vida totalmente novo»²⁰⁷.

²⁰³ Cf. F. BRAMBILLA, *El Crucificado Resucitado*, 207.

²⁰⁴ Cf. BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 199.

²⁰⁵ Cf. A. GESCHÉ, *JesuCristo*, Sígueme, Salamanca, 2013, 181-183.

²⁰⁶ A. GESCHÉ, *JesuCristo*, 183-184.

²⁰⁷ BENTO XVI, *Jesus de Nazaré* (Parte II), 199.

1.2. Cristologia Adâmica

A soteriologia presente no Cristo caravaggesco leva-nos igualmente à realidade adâmica que este nos propõe. Esta realidade adâmica torna-se manifesta não só pela posição vertical que a figura do Ressuscitado assume – a posição vertical como imagem de vida –, pela maneira como este parece agir no seio da acção – nomeadamente a maneira como expõe a sua nudez –, mas também pela maneira como este nos surge de cabeça inclinada – que nos recorda a inclinação da cabeça no alto da cruz como momento de consumação de toda a obra da salvação. A ferida, que podia ser ocasião de escândalo, parece ser o motivo para Jesus desvelar o seu corpo envolto nos panos. Naturalmente que esta intuição bebe da tradição eclesial que coloca em relação o primeiro homem – Adão – e Jesus: a desobediência do primeiro corresponde à obediência do segundo. Por isso diz São Paulo: «Tal como pela desobediência de um só homem todos se tornaram pecadores, assim também pela obediência de um só todos se hão-de tornar justos» (Rom 5, 19). Esta é a razão para que se entendam estas duas figuras como iniciadoras e representativas do destino do homem: «Com o exercício da sua liberdade eles criam uma situação de pecado e outra situação de graça, anteriores ao exercício da liberdade dos restantes homens»²⁰⁸.

Inspirados por *A Incredulidade de São Tomé* o percurso que faremos nesta secção colocará em diálogo a nudez de ambas as figuras. Por um lado, a conhecida nudez de Adão que num primeiro momento não é causa de vergonha, mas que depois de comido o fruto se percebe nu e se esconde. Por outro, a nudez que Caravaggio nos propõe no Ressuscitado, que se expõe e se deixa ver e tocar. Ao mesmo tempo, qualquer um dos dois tipos de nudez é marcado por uma

²⁰⁸ O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristología*, BAC, Madrid, 2012.

ferida: a nudez de Adão é marcada pela ferida do pecado, ao passo que a nudez de Cristo é marcada por uma ferida que dá vida.

1.2.1. A nudez de Adão

O relato bíblico da criação das origens demonstra que toda a criação tem uma orientação antropológica. Depois de criados o céu e a terra, as águas, as árvores e todos os animais, a plenitude da criação dá-se com a criação do homem à imagem e semelhança de Deus (cf. Gn 1, 26). O próprio acto criador do homem distingue-se das restantes criaturas. Assim o refere Renato Oliveira: «Enquanto com as demais criaturas, o verbo é usado no singular e no imperativo (*faça-se, haja*), na criação do ser humano o verbo é utilizado na primeira pessoa do plural (*façamos*)»²⁰⁹. Enquanto para as criaturas existe uma ordem, para a criação do ser humano há uma decisão do próprio Deus, em que a palavra é dirigida a si mesmo²¹⁰. Este binómio – imagem e semelhança – situam a criação como um acontecimento entre Deus e o homem, colocando o segundo em relação com o primeiro.

Neste primeiro momento de nudez – chamemos-lhe assim – o homem e a mulher que já haviam sido criados viam-se nus, mas não sentiam vergonha na sua nudez (cf. Gn 2, 25). Este *ver* é a participação na visão do próprio Criador: «Deus, vendo toda a sua obra, considerou-a muito boa» (Gn 1, 31). Assim afirmou João Paulo II: «A nudez significa o bem original deste

²⁰⁹ R. OLIVEIRA, «A Antropologia da imagem de Deus: uma aproximação bíblico-teológica», in *Interações – Cultura e comunidade* 8/13 (2013), 92.

²¹⁰ Cf. J. MOLTSMANN, *Deus na criação*, Vozes, Petrópolis, 1993, 314. Apesar da existência do debate acerca da hermenêutica da utilização do verbo *façamos* no relato da criação do homem, não nos debruçaremos sobre a problemática.

ver de Deus»²¹¹. Por este motivo, a nudez sem vergonha é chave para a compreensão do plano de Deus para a vida do homem, pois revela a verdade original do amor²¹².

O que acabámos de dizer dá-nos o plano para olhar a natureza do homem em oposição à sua realidade pecadora. Ora, a ferida de Adão, ou seja, o seu pecado fruto da sua desobediência estragou a imagem e a semelhança – a sua dignidade – e retirou-o do seu lugar original. Há no primeiro homem um desejo de ser como Deus, de poder determinar tudo, de possuir a capacidade de conhecer e determinar o que é bom e mal (cf. Gn 3, 5). Joga-se aqui, portanto, «o amor de si próprio levado até ao desprezo de Deus»²¹³. Isto é o pecado adâmico.

Depois da queda relata-nos o texto bíblico que os olhos do homem e da mulher se abriram e, percebendo que estavam nus, envolveram-se em folhas de figueira e esconderam-se. Para o Papa João Paulo II, «a vergonha, naquele momento, toca o grau mais profundo e parece perturbar os próprios fundamentos da sua existência»²¹⁴. Ao esconderem-se de Deus quando se apercebem da sua iminente presença, revelam igualmente o medo que ambos desenvolveram em relação a Deus, porque a vergonha carrega em si um certo medo: «Ouvi a tua voz no jardim e, cheio de medo, escondi-me porque estou nu» (Gn 3, 9). O diálogo que se segue revela-nos que a vergonha excede a vergonha de um corpo nu. Ela cobre a origem do medo. Assim, a nudez manifesta «o homem privado da participação no Dom, o homem alienado daquele Amor que tinha sido a fonte do dom original, fonte de plenitude do bem destinado à criatura»²¹⁵. Ao esconder-se de Deus, resultado da sua vergonha, e ao admitir o medo que sentia, Adão expressa a consciência de se sentir indefeso e a insegurança perante os processos da natureza²¹⁶.

²¹¹ JOÃO PAULO II, «La creazione come dono» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a criação como dom fundamental e original (2 de Janeiro de 1980), in *L'Osservatore Romano* 120/1 (1980), 1.

²¹² Cf. C. WEST, *Teologia do Corpo para principiantes*, Paulinas, Prior-Velho, 2013, 42.

²¹³ SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus* – Vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, 1319.

²¹⁴ JOÃO PAULO II, «Radical cambiamento del significato della nudità originaria» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a mudança radical no significado da nudez original (14 de Maio de 1980), in *L'Osservatore Romano* 120/112 (1980), 1.

²¹⁵ JOÃO PAULO II, «Radical cambiamento del significato della nudità originaria», 2.

²¹⁶ JOÃO PAULO II, «Radical cambiamento del significato della nudità originaria», 4.

1.2.2. A nudez de Cristo

Contrariamente à nudez de Adão, que evoca a perda de dignidade, o medo e a vergonha, depois da queda, a nudez de Cristo assume-se vitoriosa. Naturalmente que não encontramos nos textos sagrados referência a esta nudez, mas nós assumimo-la como imagem da ressurreição, a partir do quadro de Caravaggio, colocando-a em oposição à nudez de Adão para enfatizar a ligação entre um e outro.

«A ressurreição não passou, a ressurreição alcançou-nos e agarrou-nos»²¹⁷ – afirmou Bento XVI numa homilia da Vigília Pascal. Esta solene afirmação pode resumir não só toda a cristologia presente em *A Incredulidade de São Tomé*, de um Deus que encarna para abrir uma nova dimensão ao homem, mas também nos revela a superação de Cristo em relação a Adão, porque «o segundo [*Adão*] gravou a sua imagem no primeiro, quando o modelou. Por isso, veio a assumir a sua função e o seu nome, para que não se perdesse aquele que fizera à sua imagem»²¹⁸. O movimento que resulta do pecado de Adão – o afastar-se de Deus, o sair do seu lugar –, no mistério pascal com Jesus inaugura-se um caminho de regresso ao Pai, «sendo que nesse regresso o Ressuscitado arrasta consigo o homem renovado e purificado»²¹⁹. Porque o Verbo saiu do seu lugar – da sua forma de Deus (Fl 2, 6-11) – para chegar ao homem onde ele se encontra, até ao mais radical afastamento de Deus que é o pecado. Deste modo, o homem que, pelo seu afastamento de Deus perdeu a sua condição de filho, através da redenção operada pelo Verbo é de novo transformado em filho no Filho²²⁰.

²¹⁷ BENTO XVI, «Viver na comunhão existencial com Ele, que é a Verdade e o Amor» – Homília da Vigília Pascal (15 de Abril de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/16 (2006), 8.

²¹⁸ SÃO PEDRO CRISÓLOGO, *Sermones* 117 citado em CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, Gráfica de Coimbra. Coimbra, 1999, 359. Nas próximas citações utilizaremos a sigla CIC.

²¹⁹ J. FARIAS, *Da incerteza à esperança – Ensaio de uma soteriologia narrativa. Uma releitura teológica do motivo da Encarnação*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012, 109.

²²⁰ Cf. J. FARIAS, *Da incerteza à esperança*, 123-125.

Talvez a razão que tenha impressionado os apóstolos não tenha sido meramente o encontro com Aquele que eles sabiam que tinha morrido três dias antes e que agora lhes aparece de novo em vida – até porque algumas vezes os discípulos foram testemunhas de acontecimentos semelhantes. Talvez a novidade radical que os tenha inquietado seja a maneira como Jesus se apresentou. Jesus não se apresenta como vingador, mas como aquele que concede o perdão: «A paz esteja convosco» (Jo 20, 19)²²¹. A solução daquela história, refere Halík, não passa pela vingança, mas pelo convite à experiência de uma vida nova. Quando Jesus mostra a Tomé as feridas não quer que ele se esqueça do acontecimento da cruz, mas para que ela seja inesquecível também no futuro. Com a sua cruz – onde se manifesta a radicalidade do seu amor – Jesus arrombou as portas da morte com a única chave que pode abrir os portões da morte, entrando com os estigmas do seu corpo, trazendo Adão e todos os que com ele permaneciam na morte²²². Porque ele é o novo dia, o dia da nova criação, aquele que foi elevado e que atrai todo o homem a si (cf. Jo 12, 32).

O Deus feito homem é um Deus que, por causa do tamanho amor que tem pelo homem, se expõe, enviando o seu Filho para que todo o que nele acredita tenha a vida eterna. Por isso não se limita a mostrar-se, mas torna-se evento²²³. Os seus braços abertos na cruz não são apenas os braços de um homem cravejado de dores, abandonado ao sofrimento, mas sinal de um Deus que abre espaço para acolher toda a humanidade no seu próprio ser²²⁴. Esta é uma das grandes particularidades da obra de Caravaggio. Todos os elementos que constituem a pintura direcionam-se para o corpo ferido que se expõe à contemplação e ao toque. Ali parece não haver qualquer tipo de barreiras que impeçam a aproximação. Os braços já não estão abertos como na cruz, mas agora são eles que nos conduzem ao seu coração. Por esta razão, a ferida que Jesus

²²¹ Cf. T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 118-119.

²²² Cf. BENTO XVI, «Um acto de confiança em Deus que jamais nos deixa cair das suas mãos» – Homília da Vigília Pascal (7 de Abril de 2007), in *L'Osservatore Romano* 38/15 (2007), 7.

²²³ T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 45.

²²⁴ Cf. M. VOLT, *Odmitnout nebo obejmout?*, Praga, 2005, 1445, citado por T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 61.

carrega parece tratar-se de uma porta, da qual brotam as respostas à dúvida do apóstolo. Porque o amor de Deus pelo homem encerra a questão fundamental da vida e coloca interrogações decisivas sobre quem é Deus e quem é o homem²²⁵.

Do lado aberto viu João sair sangue e água²²⁶ cumprindo a profecia de Ezequiel que viu um rio de água a sair do lado direito do templo de Deus para dar vida no deserto (cf. Ez 47, 1-12). O coração aberto de Jesus é o caminho novo e vivo para o interior do santuário que derruba o muro das inimizades entre Deus e o homem, e os homens entre si. Assim escreveu o teólogo checo Tomáš Halík: «podemos, agora, sem distância, aproximarmo-nos de Deus, não pelo sangue de carneiros e de touros, mas pelo *caminho novo e vivo* que Cristo nos abriu com o seu sangue, pelo *retirar do véu*, isto é, pela oferta do seu corpo»²²⁷. Da mesma forma que a ressurreição acontece com as marcas da história, também a experiência que se pode fazer do Ressuscitado passará necessariamente pelas feridas²²⁸. Num dos sermões de Santo António, que comenta o versículo de Isaías «Eis que eu te escrevi nas minhas mãos» (Is 49, 16) e a perícopie evangélica da dúvida de Tomé, as mãos de Cristo são identificadas com o papel; o sangue, com a tinta; as feridas, com a pena. Segundo o autor, Cristo escreveu-nos nas suas mãos por três motivos: o primeiro para mostrar as cicatrizes ao Pai, para assim convidar à misericórdia; depois, para que não se esquece de nós; e por último, escreveu nas suas mãos o que devemos ser e no que devemos acreditar²²⁹.

²²⁵ Cf. BENTO XVI, Carta Encíclica *Deus Caritas est* (25 de Dezembro de 2005), in *Acta Apostolicae Sedis* 98/3 (2006) 218-219.

²²⁶ «Por *água* devemos entender qualquer fluído corporal que tenha uma aparência semelhante a um líquido aquoso (a pleura? O líquido pleural?). O facto de sair *sangue* da ferida provocada pela lança indica que Jesus não morreu há muito tempo (o seu corpo está em posição vertical e há vasos sanguíneos nos quais existe sangue ainda não coagulado)» (A. PUIG, *Jesus*, 2012).

²²⁷ T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 62.

²²⁸ Cf. V. STILO, «Põe aqui o teu dedo...», 27.

²²⁹ Cf. SANTO ANTÓNIO, «Sermão no Domingo da oitava da Páscoa», in *Fontes Franciscanas III* – Vol. I, Editorial Franciscana, Braga, 1998, 260.

2. Antropologia da fé

Neste momento, e depois de com a ajuda da pintura caravagguesa perscrutarmos o movimento descendente de Deus até à condição humana, importa agora olharmos a resposta que cada homem lhe dá. Vimos que o corpo de Jesus é a mediação entre Deus e o ser humano. Não só é verdadeiramente Deus, como é verdadeiramente homem. Para São João o lugar por excelência da glória de Cristo é a manifestação do Verbo de Deus na carne (cf. Jo 1, 14), tornando-se assim uma brecha aberta para o homem conhecer o verdadeiro Deus. De facto, «encontrando a Deus na debilidade do nosso corpo e do seu, não o encontramos no orgulho do nosso intelecto; encontramos-lo como sendo Ele mesmo um Deus vulnerável»²³⁰. E é graças ao corpo que podemos distinguir o Deus cristão de uma qualquer outra divindade, porque diante de um Deus que sofreu, não nos encontramos perante algo impossível. Por isso, o corpo torna-se não só condição que nos permite e possibilita encontrar a Deus, mas também obrigatório para ir ao seu encontro²³¹. Neste sentido, podemos entender o que diz Adolphe Gesché: «É a partir do nosso corpo [...] que se encontra e se estrutura toda a mensagem e todo o agir cristão»²³², excluindo o cristianismo de uma qualquer corrente ideológica.

Ao mesmo tempo, este caminho de acesso a Deus é possível na vida do homem quando são alimentados dois caminhos que, sendo diferentes, se completam: o cultivo da vida interior e da vida exterior. Ou seja, a experiência individual e a experiência comunitária da fé. É este o testemunho que nos dá a cena que Caravaggio nos oferece. Tomé é o único a fazer a experiência de colocar o seu dedo na chaga de Cristo, mas ao mesmo tempo esta experiência acontece no seio da comunidade reunida, que na obra de Caravaggio se personifica nas figuras dos dois

²³⁰ A. GESCHÉ, «La invención cristiana del cuerpo», 228.

²³¹ Cf. A. GESCHÉ, «La invención cristiana del cuerpo», 224.230.

²³² A. GESCHÉ, «La invención cristiana del cuerpo», 243.

outros apóstolos que assistem ao desenlace da acção. Mas a experiência pessoal que é oferecida a Tomé não se torna para ele posse, mas caminho a percorrer. Por isso afirma Halík: «Não possuímos Cristo. O objecto da fé – e também a própria fé – não é uma posse, mas um dever. Cristo obriga-nos a segui-lo, a buscar a verdade e a nunca afrouxar nela»²³³. Ora, Tomé apenas toca na ferida e não a agarra. Ainda assim, a sua mão não torna a ele vazia de significado; «ela traz consigo a marca invisível da forma que conheceu sem poder reter»²³⁴. Ao tocar no lado aberto reconhece que, apesar de tocar na intimidade do Ressuscitado, sabe que ela é muito maior do que aquela experiência de que ele é testemunha. Só neste sentido será perceptível a afirmação de Tolentino Mendonça: «aprende que tocar o amor não é senão aceitar do outro o que nos escapa»²³⁵.

A razão que está na base do encontro entre Jesus e Tomé é a sua dúvida. Por isso, com a ajuda de *A Incredulidade de São Tomé* abordaremos a questão da fé a partir de três perspectivas: num primeiro momento centrar-nos-emos nas disposições naturais do homem a Deus, e por conseguinte, à fé; depois a fé como experiência do encontro com Deus; e ainda a fé como experiência comunitária.

2.1. Desejo de ver a Deus

Decerto que não passará despercebido a quem olha para a pintura barroca de Caravaggio o rasgão que Tomé transporta na costura da sua túnica. Será interessante olhá-lo em oposição ao semelhante rasgão que Jesus carrega no seu corpo. Enquanto a ferida de Jesus revela o mistério de amor que na cruz encontra a sua plenitude – por tudo o que já dissemos anteriormente

²³³ T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 182.

²³⁴ J. BRUN, *A mão e o espírito*, 151.

²³⁵ J. TOLENTINO MENDONÇA, *A mística do instante: o tempo e a promessa*, Paulinas, Prior Velho, 2014, 74.

–, o rasgão na roupa do apóstolo caracteriza não só a sua condição social – próprio da pintura caravaggesca – mas, se quisermos, também a sua condição humana que ainda não vive a plena comunhão com Deus. Trata-se da perfeição ainda não alcançada. A Tomé assaltam-lhe as dúvidas quanto à veracidade da ressurreição, pois quis certificar-se se a ressurreição não esvaziava o acontecimento da cruz²³⁶. No fundo, Tomé vive a inquietude que Santo Agostinho mais tarde escreveu no livro das *Confissões*: «Criastes-nos para Vós, e o nosso coração vive inquieto enquanto não repousa em Vós»²³⁷. Desta afirmação juntamente com a representação que Caravaggio nos propõe resultam dois elementos que nos ajudam a orientar o pensamento: a pertença a Deus – «Criastes-nos para Vós» – e o estado em que o homem se encontra – «o nosso coração vive inquieto». Segundo Bento XVI, Tomé torna-se importante para nós pelo menos por três motivos: porque o exemplo de Tomé nos conforta nas nossas inseguranças próprias da condição humana; porque nos mostra que a dúvida pode levar a um êxito luminoso – desejo de conhecer; e porque as palavras que Jesus lhe dirige recordam o verdadeiro sentido da fé e servem de convite a prosseguir no caminho de adesão a Ele²³⁸.

Como observámos nos pontos anteriores, o homem é obra de Deus e criado para Ele. Portanto, só em Deus o homem pode encontrar verdadeiramente o seu lugar. Conforme refere Noronha Galvão num comentário à frase agostiniana: «O coração inquieto é a condição de quem não encontrou ainda o seu lugar, o seu repouso»²³⁹. No caso de Tomé, era necessário que ele fizesse a experiência de tocar na chaga de Cristo para encontrar o verdadeiro repouso, o sentido último da sua vida, que expressa solenemente na profissão de fé: «Meu Senhor e meu Deus!».

A figura do apóstolo que em *A Incredulidade de São Tomé* nos é apresentada aparentemente inquieta, faz emergir um dos aspectos que diz respeito à vida do homem: a sua relação

²³⁶ Cf. T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 25.

²³⁷ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Apostolado da oração, Braga, 1999, I 1.

²³⁸ BENTO XVI, «Tomé» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (27 de Setembro de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/39 (2006) 12.

²³⁹ H. NORONHA GALVÃO, «O “coração inquieto” nas *Confissões* de Santo Agostinho», in *Communio* 24/4 (2007), 401.

com Deus. Não se trata aqui de uma relação exterior, mas como algo que diz respeito à própria vida do homem e, portanto, à sua dimensão interior. Tomé deseja ver o Ressuscitado, porque em si existe uma marca divina. É nesta linha que se situa a argumentação de Henri de Lubac, que apenas admite uma única finalidade para o homem: o desejo inato e quase instintivo de ver a Deus²⁴⁰. Mas este desejo de Deus impresso na realidade humana só atinge a sua plenitude a partir do dom gratuito de Deus, porque «se há na nossa natureza um desejo de ver a Deus, ele só existe porque Deus quer para nós este fim sobrenatural que consiste em vê-lo»²⁴¹. Deus está na fonte deste desejo, porque o inscreveu no coração do homem. Por sua vez, o desejo de Deus no homem implica uma abertura total e um descentramento de si²⁴². O desejo de ver a Deus não pode ser visto, portanto, como outra coisa senão uma resposta da natureza ao apelo de Deus, porque o espírito humano está atraído por Ele²⁴³. Para o teólogo de Lyon que vê inscrito no ser humano o desejo de ver a Deus como uma ferida aberta – sem possibilidade de cicatrizar, até que o homem chegue à visão beatífica²⁴⁴ –, o homem só é capaz de Deus devido à sua natureza. Este desejo de que nos fala Henri de Lubac não é igual ao desejo que o animal tem pela sua presa. Trata-se do desejo como dom²⁴⁵. Entende-se, então, que o desejo de Deus no homem seja a expressão de um chamamento ao amor, que está inscrito no coração do homem. Este requer a total liberdade divina e a resposta livre do homem, uma adesão que implica conversão, para que

²⁴⁰ Henri de Lubac contraria o sistema de *natureza pura* contrapondo com a existência do desejo natural de ver a Deus no ser humano. Para os teólogos de então, a *natureza pura* era concebida como um sistema completo e perfeito em si mesmo, tornando residual e dispensável a realidade sobrenatural. Este sistema apenas admitia a beatitude natural como finalidade do homem (cf. J. FARIAS, *Antropologia e graça*, Universidade católica editora, Lisboa, 2011, 75).

²⁴¹ H. LUBAC, *Surnaturel – Études historiques*, Aubier, Paris, 1946, 486.

²⁴² Cf. V. GOMES, «O desejo de Deus, sinal do paradoxo e do mistério do homem na teologia de Henri de Lubac», in *Communio* 24/4 (2002), 420.

²⁴³ Cf. H. LUBAC, *Surnaturel – Études historiques*, 483.487. Na mesma linha refere o II Concílio do Vaticano: «A razão mais sublime da dignidade humana consiste na sua vocação à comunhão com Deus. Desde o começo da sua existência, o homem é convidado a dialogar com Deus: pois se existe, é só porque, criado por Deus por amor, é por Ele, e por amor, constantemente conservado; nem pode viver plenamente segundo a verdade, se não reconhecer livremente esse amor e não se entregar ao seu Criador» (CONCÍLIO VATICANO II, *Gaudium et Spes*, 19).

²⁴⁴ Cf. H. LUBAC, *Sur les chemin de Dieu*, Aubier, Paris, 1966, 217-221.231.

²⁴⁵ Cf. H. LUBAC, *Surnaturel*, 483.

o homem possa encontrar em Deus a verdade e a felicidade que não se cansa de procurar. Porque só no mistério do Verbo encarnado o homem se descobre²⁴⁶.

2.2. A Fé como encontro

Não basta ao homem o desejo natural de ver a Deus, impresso pelo Criador, para chegar à experiência da fé. Talvez possamos admitir que este desejo de Deus que habita no coração humano seja a condição de possibilidade para a fé. Tanto o desejo de Deus como a fé são dons que Deus oferece ao homem, e ambos pedem uma resposta livre ao homem. No entanto, é porque existe uma primeira inclinação para Deus, que é possível o encontro, e, por conseguinte, a experiência da fé. Assim sustenta a Encíclica *Lumen Fidei* que «a fé nasce do encontro com o Deus vivo, que chama o ser humano e lhe revela o seu amor, um amor que o precede e sobre o qual pode apoiar-se para construir solidamente a sua vida»²⁴⁷. Por resta razão, refere Bento XVI que ser cristão está para além de uma decisão ética ou uma ideia estupenda; trata-se de um «encontro com um acontecimento, com uma Pessoa que dá à vida um novo horizonte e, desta forma, o rumo decisivo»²⁴⁸. Existem duas dimensões a destacar no âmago da fé²⁴⁹: a fé é dom de Deus e liberdade humana. A fé não resulta de uma reflexão solitária; é antes resultado de um diálogo²⁵⁰.

²⁴⁶ Cf. CONCÍLIO VATICANO II, *Gaudium et Spes*, 22; Cf. CIC, 27; Cf. V. GOMES, «O desejo de Deus, sinal do paradoxo e do mistério do homem na teologia de Henri de Lubac», 426.

²⁴⁷ FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei* (29 de Junho de 2013), in *Acta Apostolicae Sedis* 105/7 (2013) 557.

²⁴⁸ BENTO XVI, Carta Encíclica *Deus Caritas est*, 217.

²⁴⁹ Cf. R. CABRAL, «Fé, dom de Deus e liberdade humana», in *Communio* 18/4 (2001), 293-294.

²⁵⁰ «A fé não pode nem deve ser um simples produto da reflexão. A ideia de que ela deve ser o resultado da nossa própria reflexão, de que devemos descobri-la seguindo o caminho duma procura meramente particular da verdade já é, no fundo, a expressão de um certo ideal, de uma atitude mental que desconhece a própria essência da fé, que consiste precisamente em receber aquilo que não pode resultar do raciocínio» (J. RATZINGER, *Introdução ao Cristianismo*, Principia, Cascais 2006, 64).

A iniciativa livre e gratuita é sempre de Deus desde o início da história da salvação. São Paulo escreve-o claramente à comunidade de Roma: «Porque àqueles que Ele de antemão conheceu, também os predestinou para serem uma imagem idêntica à do seu Filho [...]. E àqueles que predestinou, também os chamou; e àqueles que chamou, também os justificou; e àqueles que justificou, também os glorificou» (Rom 8, 29-30). Mas a fé é também acto da pessoa, resposta igualmente livre e que pede adesão. Ambas as dimensões pressupõem uma atitude dialógica do homem frente ao mistério de Deus revelado. Deste modo, para que o homem viva a existência da fé deve tornar-se um crente atento à palavra de Deus. Porque tendo um papel interveniente no processo de revelação, a resposta do homem à proposta de Deus é parte integrante do acontecimento da revelação, «pois esta só alcança a sua finalidade plena quando o homem a compreende e aceita como tal, isto é, quando o homem reconhece que a revelação que Deus realiza na sua história concreta é revelação para ele»²⁵¹.

Este diálogo é gerador de vida, porque sendo a iniciativa de Deus proporciona ao homem a resposta. Resposta essa que implica um gesto de entrega, confiança e adesão. Assim, identificada com esta resposta, a fé é um «um assentimento com que a nossa mente e o nosso coração dizem o seu *sim* a Deus, professando que Jesus é o Senhor. E este *sim* transforma a vida, abre-lhe o caminho rumo a uma plenitude de significado»²⁵². Importa, no entanto, sublinhar que este dom de Deus ao homem não seja entendido como presente. Como vimos num dos pontos anteriores em que tratámos da *kenosis* de Deus em Jesus, Deus não dá somente, Deus dá-se. Mas aquilo que o homem recebe não se torna sua propriedade. O objectivo deve pautar-se pela assimilação daquilo que se recebeu e entrar numa dinâmica responsiva de entrega, consciente que Ele é sempre maior que o ser humano.

²⁵¹ J. AMBRÓSIO, «A fé como atitude dialógica de vida», in *Communio* 12/4 (1995), 425.

²⁵² BENTO XVI, «Por que motivo acreditar hoje» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a fé (24 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/43 (2012) 3.

A experiência que Tomé faz com o Ressuscitado torna-o participante da missão do Mestre: um *perito* em Jesus²⁵³. Por esta razão, o caminho que fica aberto no encontro de Tomé com o Ressuscitado não se fecha nas certezas do que viu ou tocou. Este encontro constrói caminho, porque Jesus está sempre a caminho, porque Ele é o caminho, como disse um dia (cf. Jo 14, 6), pelo qual se chega ao Pai que é a sua última meta, a qual nos convida a segui-Lo²⁵⁴. Por isso a fé não se situa unicamente no âmbito da inteligência. Diz Bento XVI que «ter fé [...] é uma mudança que compromete a vida, a totalidade do ser: sentimento, coração, inteligência, vontade, corporeidade, emoções e relacionamentos humanos»²⁵⁵. Recebida como dom de Deus e como luz orientadora para a vida do homem, a fé encerra um dinamismo temporal e interpessoal, conforme refere o documento papal:

«Por um lado, provém do passado, é a luz duma memória basilar – a da vida de Jesus –, onde o seu amor se manifestou plenamente fiável, vencedor da morte [...]. Por outro lado e ao mesmo tempo, dado que Cristo ressuscitou e atrai o homem de além da morte, a fé é luz que vem do futuro, que descerra diante do ser humano horizontes grandes e o leva a ultrapassar o seu eu isolado abrindo-o à amplitude da comunhão»²⁵⁶.

Na fé, Cristo não é somente Aquele em que acreditamos, como a maior manifestação de amor, mas Aquele a quem nos unimos²⁵⁷. Portanto, implica conhecimento, relação e encontro.

²⁵³ Cf. BENTO XVI, «Os Apóstolos, testemunhas e enviados de Cristo» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (22 de Março de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/12 (2006) 12.

²⁵⁴ Cf. T. HALÍK, *O meu Deus é um Deus ferido*, 192-193.

²⁵⁵ BENTO XVI, «Voltar para Deus» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (17 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/42 (2012) 3.

²⁵⁶ FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 557.

²⁵⁷ «Fides non modo Iesum contuetur, sed ex parte Iesu, eius oculis, contuetur: ipsius rationis videndi est participatio. In tot vitae vicibus aliis personis committimus nos, qui melius quam nos res noverunt. Architecto confidimus, qui nostram domum aedificat, pharmacoplae qui nobis medicamenta ad sanationem obtinendam praebet, advocato qui apud tribunal nos defendit. Indigemus etiam aliquo qui in rebus Dei credibilis sit et peritus. Iesus, eius Filius, se ostendit ut is qui nobis Deum patefacit (cf. Io 1, 18). Christi vita, eius ratio Patris cognoscendi, in necessitudine cum Eo penitus vivendi, novum dat locum humanae experientiae et nos illuc ingredi possumus» = «A fé não só olha para Jesus, mas olha também a partir da perspectiva de Jesus e com os seus olhos: é uma participação no seu modo de ver. Em muitos âmbitos da vida, fiamo-nos de outras pessoas que conhecem as coisas melhor do que nós: temos confiança no arquitecto que constrói a nossa casa, no farmacêutico que nos fornece o remédio para a cura, no advogado que nos defende no tribunal. Precisamos também de alguém que seja fiável e perito nas coisas de Deus: Jesus, seu Filho, apresenta-Se como Aquele que nos explica Deus (cf. Jo 1, 18). A vida de Cristo, a sua maneira de conhecer o Pai, de viver totalmente em relação com Ele abre um espaço novo à experiência humana, e nós podemos entrar nele» (cf. FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 565).

E é neste sentido, que a credibilidade da fé se justifica, porque ela confessa um Deus concreto, que existe e que entrou na história, que encontrou o homem, e não uma hipótese²⁵⁸. A fé introduz na vida do homem a realidade decisiva que é a pessoa de Jesus Cristo, porque Ele é a resposta decisiva para todas as questões do homem²⁵⁹. Quando Tomé, depois de tocar na ferida de Jesus faz a sua profissão de fé, introdu-lo na sua própria vida. A experiência do encontro com o Ressuscitado torna-se não só próxima, mas vital, de onde brotam todas as respostas às inquietações do coração humano. Tomé identifica-se com o seu Deus e Senhor. E com a sua profissão de fé, depois de ter convencido os apóstolos a seguirem Jesus até à morte (cf. Jo 11, 16), desperta-os a serem totalmente do Filho e, portanto, totalmente de Deus, reconhecendo o amor que Jesus lhes tem: «Meu Senhor e meu Deus!»²⁶⁰. Desta forma, identificar a vida com a de Cristo, vivendo da fé, «leva-nos a ansiar pela plenitude da vida, mas também a viver a nossa cruz, a realidade do sofrimento da nossa vida, participando do amor, da coragem e da esperança com que Ele abraçou a sua Cruz»²⁶¹.

2.3. A Fé como experiência comunitária

Esta última secção coroa os últimos dois pontos que percorremos. Se no homem está impressa uma marca divina que cria nele o desejo divino, e se esse desejo de ver a Deus torna

²⁵⁸ Cf. BENTO XVI, «Como falar de Deus?» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (28 de Novembro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/48 (2012) 3.

²⁵⁹ Fazendo referência à Declaração *Nostra Aetate* do Concílio Vaticano II, D. José Policarpo refere que qualquer religião procura encontrar resposta para as questões fundamentais do homem: «o que é o homem? Qual o sentido e a finalidade da vida? O que é o bem e o que é o pecado? Qual a origem e o sentido do sofrimento? Qual o caminho para chegar à felicidade? O que é a morte, o julgamento e a retribuição depois da morte? O que é, afinal, o mistério inefável que rodeia a bossa existência, donde procedemos na origem e para onde tendemos, na busca de um objectivo final? (cf. J. POLICARPO, «A Ressurreição de Cristo é o fundamento da verdadeira Religião» – Homilia de Domingo de Páscoa (15 de Abril de 2001), in *Obras Escolhidas* – Vol. 4, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 209).

²⁶⁰ Cf. B. CORRÊA D'ALMEIDA, *A vida numa palavra*, 270.

²⁶¹ J. POLICARPO, «Reconhecer o Senhor na cruz» – Homilia na Solenidade da Dedicção da Sé Patriarcal de Lisboa e Abertura diocesana do Ano da fé (25 de Outubro de 2012), in *Obras Escolhidas* – Vol. 15, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2013, 217.

possível a fé sempre numa relação dialógica, a fé revela uma experiência não só entre um *eu* e um *Tu* divino, mas agregando-lhe um *nós*²⁶². Não é possível crer sozinhos, porque «a fé tem uma forma necessariamente eclesial, é professada partindo do Corpo de Cristo, como comunhão concreta dos crentes. A partir deste lugar eclesial, ela abre o indivíduo cristão a todos os homens»²⁶³. Existe, portanto, uma relação indissolúvel na atitude entre a fé individual e a fé comunitária. Quem experimenta a fé, quem a recebe, descobre que o seu *eu* se alarga para além de si²⁶⁴. A união com Cristo pressupõe união com todos os outros aos quais Ele Se entrega. Por isso, estar unido a Cristo, pertencer-Lhe, é sempre em união com aqueles que se tornaram ou tornarão Seus; a comunhão retira o homem para fora de si mesmo projectando-o para Ele e, deste modo, também para a união com todos os cristãos²⁶⁵.

Naturalmente que Caravaggio nos ajuda a fazer este percurso a partir da sua obra de arte. O autor lombardo tem o cuidado de colocar dois dos apóstolos a acompanhar a cena entre Jesus e Tomé. Este não vive a experiência do Ressuscitado alienado do restante grupo dos Onze, porque também a fé, apesar do carácter individual, nunca acontece à margem da comunidade;

²⁶² «Na verdade, a fé é o resultado de um diálogo, que pressupõe a disposição de ouvir, de receber e de responder, que remete o ser humano, pela relação do eu com o tu, para o nós daqueles que participam dessa mesma fé» (J. RATZINGER, *Introdução ao Cristianismo*, 63).

²⁶³ «Fides non est res privata, individualistica quaestio, subiectiva opinio, sed ex auditu oritur atque illuc tendit ut enuntietur ac nuntius fiat» = «A fé não é um facto privado, uma concepção individualista, uma opinião subjectiva, mas nasce de uma escuta e destina-se a ser pronunciada e a tornar-se anúncio» (FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 568).

²⁶⁴ «Sic novitatem intellegere possumus, ad quam nos perducit fides. Credens Amore mutatur, cui in fide panditur et in huic Amori se aperiendo qui ei offertur, eius existentia ultra eum extenditur. Sanctus Paulus edicere potest: “Vivo autem iam non ego, vivit vero in me Christus” (Gal 2, 20), itemque cohortari: “Habitare Christum per fidem in cordibus vestris” (Eph 3, 17). In fide *ego* credentis dilatatur ut ab Altero habitetur, ut in Altero vivat, et sic eius in Amore vita expanditur. Hic Spiritus Sancti actio sita est. Christianus Iesu oculos, eius affectiones, eius filialem inclinationem habere potest, quandoquidem eius Amorem communicat, qui est Spiritus. Hoc in Amore visionem Iesu propriam quodammodo recipit. Extra hanc in Amorem conformationem, extra Spiritus praesentiam qui eum in cordibus nostris diffundit (cfr Rom 5, 5), Iesum confiteri ut Dominum non possumus (cfr 1 Cor 12, 3)» = «Podemos assim compreender a novidade, a que a fé nos conduz. O crente é transformado pelo amor, ao qual se abriu na fé, e, na sua abertura a este amor que lhe é oferecido, a sua existência dilata-se para além dele próprio. São Paulo pode afirmar: “Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim” (Gl 2, 20), e exortar: “Que Cristo, pela fé, habite nos vossos corações” (Ef 3, 17). Na fé, o *eu* do crente dilata-se para ser habitado por um Outro, para viver num Outro, e assim a sua vida amplia-se no amor [...]. Fora desta conformação no amor, fora da presença do Espírito que o infunde nos nossos corações (cf. Rm 5, 5), é impossível confessar Jesus como Senhor (cf. I Cor 12, 3)» (FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 567).

²⁶⁵ Cf. BENTO XVI, Carta Encíclica *Deus Caritas est*, 228-29.

«ela só é possibilidade real de existência a partir dos dons recebidos de outros e como caminho suportado por toda a comunidade»²⁶⁶.

Na Carta Encíclica *Lumen Fidei*, o Sumo Pontífice alerta para a necessidade de ver a fé como experiência comunitária, partindo do homem como ser em relação. O homem «provém de outros, pertence a outros, a sua vida torna-se maior no encontro com outros; o próprio conhecimento e consciência de nós mesmos são de tipo relacional [...]»²⁶⁷. A própria revelação divina insere-se neste dinamismo, conforme a afirmação conciliar: «Aproveu a Deus salvar e santificar os homens, não individualmente, excluída qualquer ligação entre eles, mas constituindo-os em povo que O conhecesse na verdade e O servisse santamente»²⁶⁸. Deste modo à natureza social do homem corresponde uma história comunitária de salvação²⁶⁹. O mesmo acontece na fé: «o passado da fé, aquele acto de amor de Jesus que gerou no mundo uma vida nova, chega até nós na memória de outros, das testemunhas, guardado vivo naquele sujeito único de memória que é a Igreja»²⁷⁰. Por outro lado, o documento supracitado vê também a fé a partir da relação entre as pessoas da Santíssima Trindade: «A abertura ao *nós* eclesial realiza-se de acordo com a abertura própria do amor de Deus, que não é apenas relação entre o Pai e o Filho, entre *eu* e *tu*, mas, no Espírito, é também um *nós*, uma comunhão de pessoas»²⁷¹.

²⁶⁶ J. E. BORGES DE PINHO, «A dimensão comunitária e individual da fé», in *Communio* 9/5 (1992), 485.

²⁶⁷ FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 581.

²⁶⁸ CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição dogmática sobre a Igreja (Lumen Gentium)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 9.

²⁶⁹ «A doação de Deus acontece ao povo e nele ao indivíduo. Já as formulações da confissão de fé no Antigo Testamento (Dt 26, 5-10; 6, 4-9) conservam a experiência histórica do povo com o Deus que os salva no discurso plural da comunidade, na qual o indivíduo se sabe inserido» (T. SCHNEIDER, «Das Bekenntnis zum Heiligen Geist als Rede von der Kirche – Zum theologischen Ort der Kirche im Glaubensbekenntnis», in *Una Sancta* 38 (1981) 224, citado por J. E. BORGES DE PINHO, «A dimensão comunitária e individual da fé», 486).

²⁷⁰ FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 581.

²⁷¹ FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei*, 581. «Não posso construir a minha fé pessoal num diálogo privado com Jesus, porque a fé é-me doada por Deus através duma comunidade crente que é a Igreja e, desta maneira, insere-me na multidão dos crentes numa comunhão que não é só sociológica, mas radicada no amor eterno de Deus, que em Si mesmo é comunhão do Pai, do Filho e do Espírito Santo, é Amor trinitário» (BENTO XVI, «O Lugar da fé?» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre o sentido da comunhão na Igreja (31 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/44 (2012) 3).

O resultado do encontro que *A Incredulidade de São Tomé* nos propõe é a adesão à fé. Uma fé que se trona luz para os olhos de quem se deixa transformar. Não só do apóstolo incrédulo, mas de todos aqueles que estupefactos o acompanham. Deste modo, a fé de Tomé nasce no seio da comunidade reunida – a Igreja, que tem Cristo como cabeça; foi conduzida pela fé daqueles que já haviam visto o Senhor Ressuscitado; e vive na comunidade sobre a qual Jesus fez descer o Espírito Santo para actuar em seu nome. Assim, «a fé nasce na Igreja, conduz para ela e vive nela»²⁷². Dinamismo totalmente eclesial e comunitário.

Nesta experiência comunitária da fé existe uma corresponsabilidade na e com a fé dos outros, quer seja no acesso à fé, quer seja na permanência da mesma. Ora, situamo-nos no patamar do *dar*, do *receber* e do *acompanhar*. Segundo José Eduardo Borges de Pinho, ninguém dá a fé a si mesmo, «antes recebe-a da comunidade daqueles que acreditaram antes dele e lhe testemunham a experiência de Deus vivida na sua própria história de fé»²⁷³; da mesma forma que «cada um de nós necessita do acompanhamento de outros, da esperança e do ânimo que irradiam do seu testemunho e da sua fidelidade, da fortaleza que se exprime na sua própria perseverança»²⁷⁴.

3. Conclusões preliminares

O encontro que o incrédulo Tomé vive com o Cristo pascal, e que Caravaggio tão bem reproduz na sua obra, torna-se vital. Em primeiro lugar, é vital para aqueles que observam a pintura, porque também ela é lugar de encontro com uma realidade espiritual. Em segundo lugar, é vital para o apóstolo Tomé porque esta experiência acontece por meio do corpo de

²⁷² BENTO XVI, «O Lugar da fé», 3. Por outras palavras ensina o Catecismo da Igreja Católica: «Crer é um acto eclesial. A fé da Igreja procede, gera, suporta e nutre a nossa fé» (CIC 181).

²⁷³ J. E. BORGES DE PINHO, «A dimensão comunitária e individual da fé», 487.

²⁷⁴ J. E. BORGES DE PINHO, «A dimensão comunitária e individual da fé», 487.

Cristo, que se torna mediação entre o homem e Deus, neste caso, entre Tomé e Cristo. Em terceiro, porque a consequência que brota do encontro é a identificação plena da vida do homem com o próprio Deus.

A encarnação do Verbo acontece em função do homem por iniciativa divina. Na *Incredulidade de São Tomé* Jesus agarra na mão do apóstolo para lhe revelar não só a verdade da ressurreição, mas a verdade daquilo que Ele mesmo é: verdadeiro Deus e verdadeiro homem; o mediador entre Deus e o homem. Retomando um dos Sermões de Santo António, a mesma mão chagada que conduz a mão do apóstolo revela não só o fim último do homem como também a sua origem, ao mesmo tempo que indica no que devemos acreditar. Por isso, a grande novidade que reside no seio do cristianismo não é a divinização do homem Jesus, mas a *humanização* do Verbo de Deus. O Verbo de Deus esvazia-se da sua realidade divina e vai ao encontro da condição humana através do corpo, inaugurando o caminho de regresso ao Pai que havia sido fechado por Adão. Neste sentido, a imagem de Caravaggio propõe-nos um Ressuscitado que expõe o seu corpo, para que seja conhecido e para que seja condição de encontro com Deus.

A única resposta que Deus pode esperar do homem face à sua iniciativa amorosa, é a correspondência, se quisermos, o amor. Veja-se que Tomé é a figura paradigmática do homem inquieto em busca de repouso. Naturalmente, o repouso encontramos-lo em Deus, enquanto criaturas por Ele criadas. De facto, a dúvida de Tomé revela não só a sua inquietação face ao acontecimento da ressurreição, mas, de certo modo, também em relação a si: à sua vida e ao seu sentido último.

Quando o texto bíblico nos relata as duas aparições de Jesus ao grupo dos Onze, temos a informação que estas ocorrem precisamente no mesmo espaço. Se na primeira aparição Tomé não estava presente, conforme nos refere o texto de São João, oito dias depois, Tomé estava com eles. Ora, Tomé não deixou de frequentar o mesmo sítio que os restantes apóstolos. Talvez a sua dúvida não seja de quem simplesmente deixou de acreditar, mas de quem precisa de provas concretas, porque se sabe em relação a Outro maior que ele.

A interpretação de Caravaggio responde à dúvida de Tomé de forma bastante visceral. O texto bíblico diz-nos que o encontro acontece e daí brota uma das mais belas profissões de fé de todo o Novo Testamento: «Meu Senhor e meu Deus!». Na pintura de Caravaggio o encontro é coroado com o dedo de Tomé que penetra brutalmente o lado de Cristo. O que resulta do encontro entre Jesus Ressuscitado e o apóstolo incrédulo é a adesão a uma fé, que havia sido preparada pelo desejo natural de Deus, que se distancia de um puro produto racional e que é gerador de vida e, portanto, de novas metas e horizontes. Ao professar a fé no Cristo Ressuscitado, Tomé identifica-se com Ele e com a sua missão.

CONCLUSÃO

A partir da leitura da *Incredulidade de São Tomé* de Caravaggio explanada nas páginas precedentes, procurámos propor ao leitor uma interpretação teológica fundada a partir de uma cristologia e de uma antropologia da fé, mediante a figura do Ressuscitado e do apóstolo Tomé.

A história da arte excede meramente um estudo sobre as obras de arte. Ela abarca não só as obras como também os seus autores, porque elas expressam a sua personalidade. Por esta razão chamámos à atenção no Capítulo Primeiro para a vida e obra de Caravaggio, elencando algumas das obras realizadas nos vários períodos da sua vida. De facto, ao olharmos *A Incredulidade de São Tomé* não contemplamos apenas um belíssimo jogo de claro-escuro, mas contemplamos também a experiência de uma vida pautada entre as luzes da fama e as sombras das ruas e tabernas. Se por um lado vemos representada a perícopes evangélica de Jo 20, 24-29; por outro, a cena bíblica pintada aproxima os seus personagens das características que o autor encontrava nos homens daquele tempo. De certa forma, Caravaggio torna seu contemporâneo o encontro entre Cristo e Tomé.

A arte caravaggesca é nova e revolucionária porque imprime um novo ritmo à cultura artística de então. Longe das representações ideais próprias do Renascimento, Caravaggio presenteia-nos com uma teatralidade nova que fará nascer um novo estilo. A realidade dos acontecimentos ganha uma vivacidade nova. Caravaggio não imita simplesmente o real, transfigura-

o. Por esta razão algumas vezes Caravaggio vê refutadas as suas obras destinadas para algumas igrejas, por não corresponderem às directrizes que então Trento havia decretado. Assim tivemos oportunidade de observar no Capítulo Segundo.

Do Terceiro Capítulo surge a relação entre o acontecimento da Cruz e o acontecimento da Ressurreição, a partir da leitura das várias figuras que constituem a cena pictórica. Emerge, portanto, um Cristo que desvela o seu corpo ao mesmo tempo que empurra a mão do apóstolo em direcção à sua ferida. Por outro lado, emerge a figura de Tomé que se deixa guiar pelo gesto de Cristo, olhando fixamente para a ferida, de onde parece esperar a resposta à sua dúvida. Naturalmente estamos perante duas dimensões: a iniciativa de Deus no acontecimento da encarnação; e a resposta de fé do homem.

Tal como foi observado, a experiência de encontro que o apóstolo faz na manhã do primeiro dia da semana não é de índole racional ou sentimental. Conforme nos sugere Caravaggio, de acordo com a nossa interpretação, este encontro trata-se de uma experiência que tem no próprio corpo de Cristo a sua mediação. Um corpo chagado e débil, porque, o Verbo habitou no meio de nós (cf. Jo 1, 14) e tomou a nossa condição humana. Deste modo o corpo tornou-se a condição de possibilidade para o homem chegar a Deus, porque primeiro Deus encontrou-nos na nossa debilidade marcada pelo pecado. Este é o grande escândalo do Deus cristão: Deus não se enclausura em si, inacessível, mas deixa-se tocar e revela-se capaz de vir ao encontro do homem, para lhe reconstruir a imagem corrompida pelo pecado. Por essa razão, o *Ecce homo* não é simplesmente a imagem de um homem condenado e humilhado; é antes a imagem de um Deus que triunfa no sofrimento, porque o seu coração é maior que o do homem (cf. 1 Jo 3, 20). Por outro lado, o *Ecce Deus* professado por Tomé, não anula o que dissemos anteriormente; antes confirma a pessoa e a missão de Jesus.

A antropologia da fé assenta neste dinamismo dialógico de um Deus que fala e do homem que responde. Contrariamente à aparição do Ressuscitado a Maria Madalena, a Tomé é-lhe dito que tocasse com os dedos nas chagas das mãos e do lado. A grande diferença entre um

e outro é que Tomé, ao ouvir da boca de Jesus tamanho convite, reconhece a sua debilidade e a sabe que a experiência de tocar na intimidade do Ressuscitado – conforme propõe Caravaggio – supera aquela experiência. Ao passo que Maria Madalena ao reconhecer o Senhor quer detê-lo. Ora, a fé não pode ser vista como uma posse, mas antes como um apelo a seguir Jesus, conscientes de que se trata de um caminho sempre aberto e sempre novo.

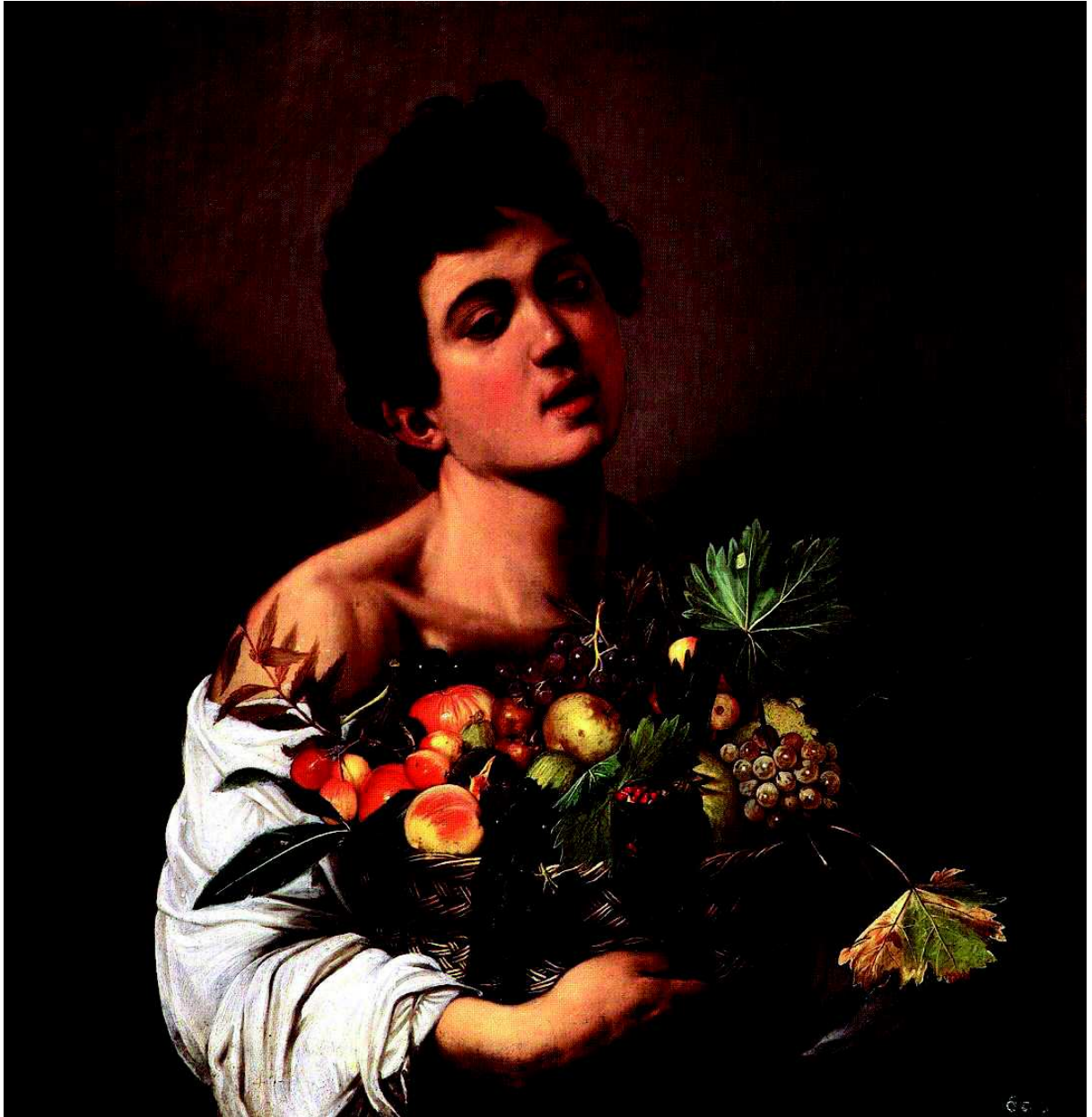
«Ora a arte tem uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem vê ou ouve»²⁷⁵. Assim refere João Paulo II na Carta aos artistas de 1999. Repleta de uma densidade artística e teológica, *A Incredulidade de São Tomé* estimula no leitor não só, a partir do episódio bíblico representado, o conhecimento da proximidade de Deus que em Jesus acontece, mas também o desejo de, como Tomé, poder fazer a experiência da adesão a um Deus que encarna para responder às inquietações humanas. A resposta de Tomé é tão extrema como é a sua dúvida. Para o apóstolo Jesus não só é identificado com o Pai (*Meu Deus*), como reconhece nele a realização do projecto divino para o homem (*Meu Senhor*). Assim, «Deus está próximo, acessível no Homem; ele é o caminho e a meta para todo o homem, a esperança da humanidade. A adesão, de proximidade e intimidade, é o que expressa Tomé com as suas palavras “Meu Senhor e meu Deus”»²⁷⁶.

²⁷⁵ JOÃO PAULO II, «Carta aos artistas», 7.

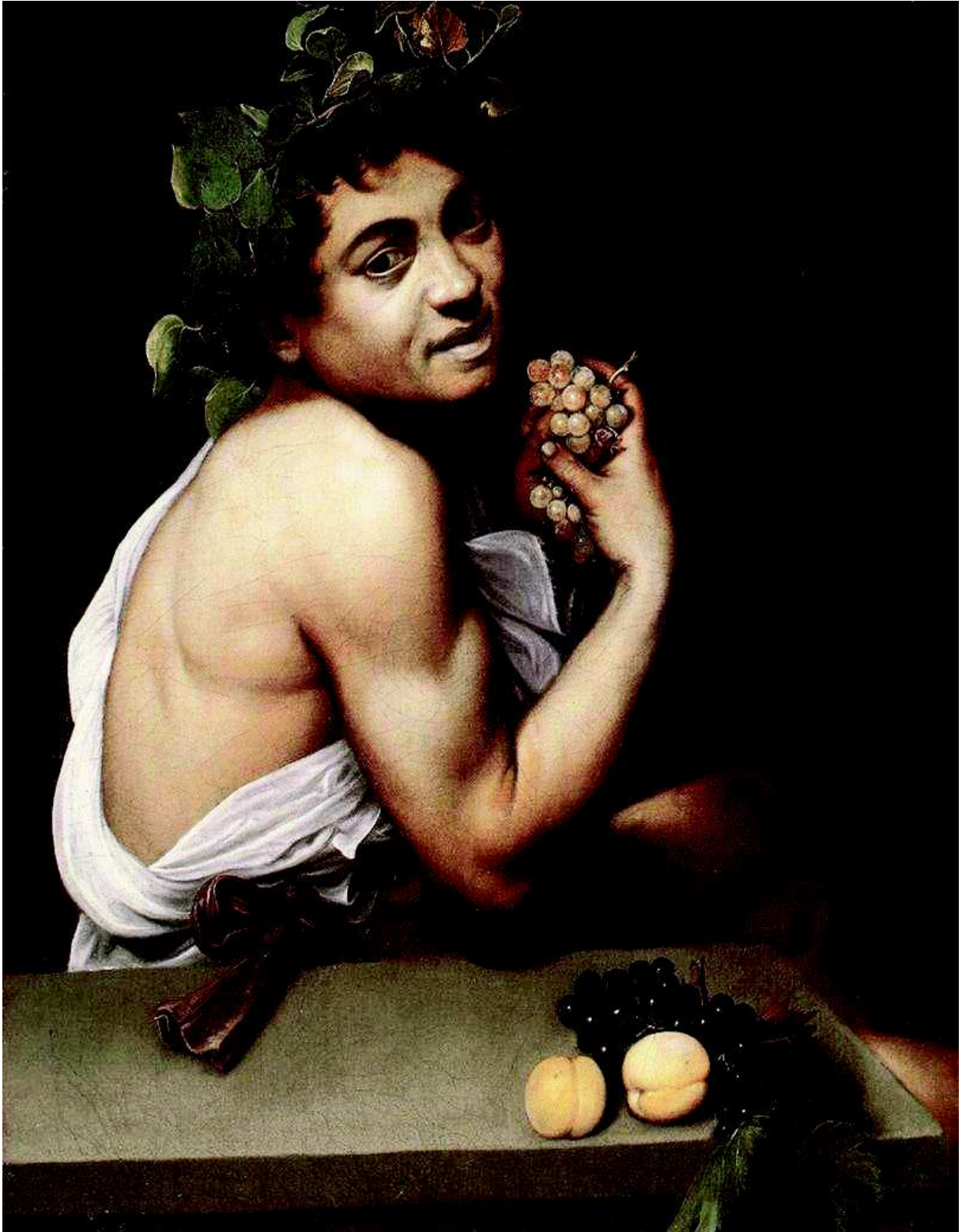
²⁷⁶ J. MATEOS, J. BARRETO, *El Evangelio de Juan*, 880.

ANEXO

ELENCO DE ILUSTRAÇÕES



Ilust. 1 – Caravaggio, Rapaz levando um cesto de frutas (1593-1594)
Óleo sobre tela, 70 x 67 cm
Roma, Galleria Borghese



Ilust. 2 – Caravaggio, O Pequeno Baco doente (1593-1594)
Óleo sobre tela, 67 x 53 cm
Roma, Galleria Borghese



Ilust. 3 – Caravaggio, Rapaz mordido por um lagarto (1595)
Óleo sobre tela, 65,8 x 52,3 cm
Londres, National Gallery



Ilust. 5 – Caravaggio, A Adivinha (1596-1597)
Óleo sobre tela, 99 x 131 cm
Paris, Museu do Louvre



Ilust. 4 – Caravaggio, Os Batoteiros (1594-1595)
Óleo sobre tela, 91,5 x 128,2 cm
For Worth (Texas), Kimbell Art Museum



Ilust. 6 – Caravaggio, A Vocação de São Mateus (1599-1600)
Óleo sobre tela, 322 x 340 cm
Roma, parede lateral esquerda da Capela Contarelli da Igreja de S. Luís dos Franceses



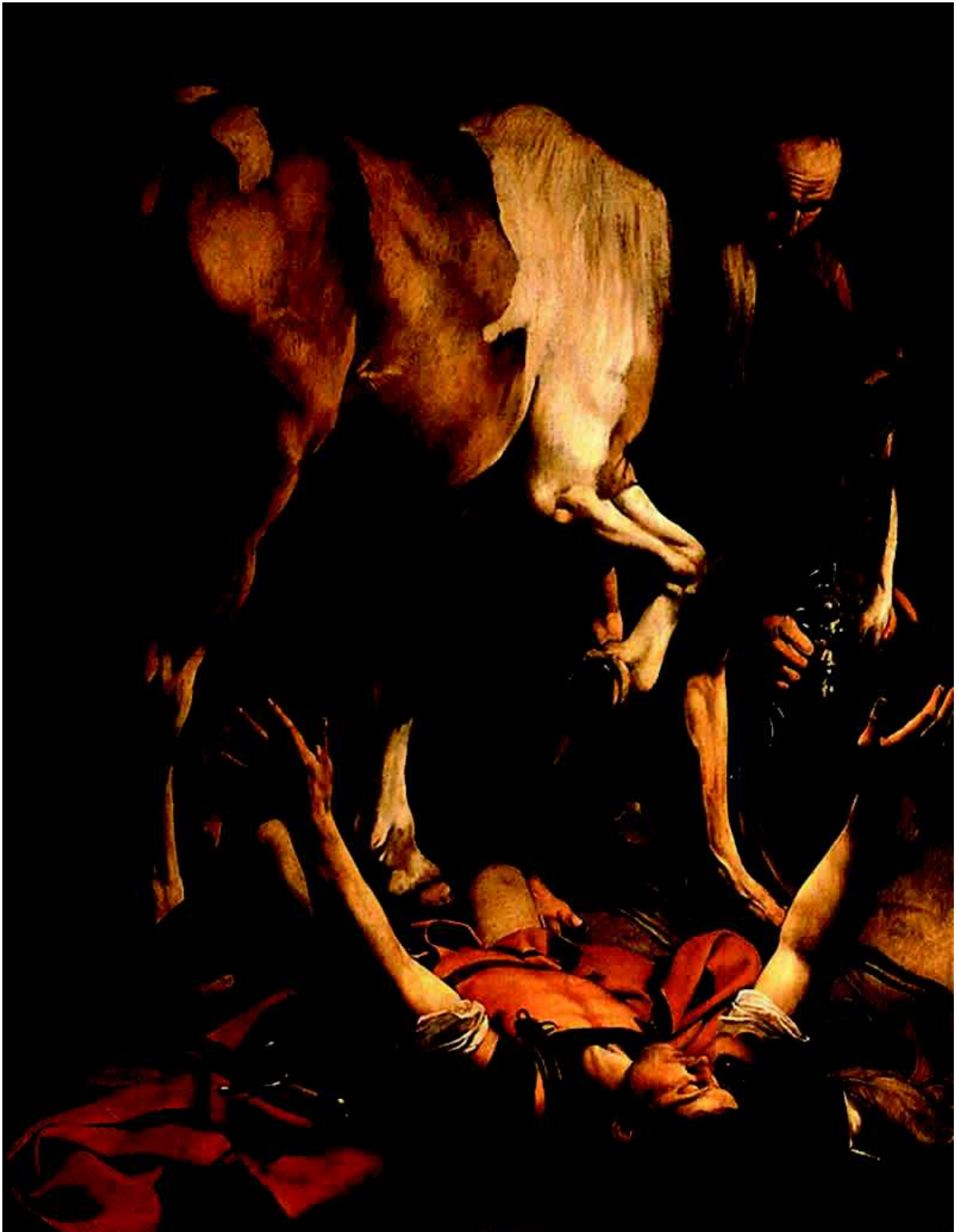
Ilust. 7 – Caravaggio, O Martírio São Mateus (1599-1600)
Óleo sobre tela, 323 x 343 cm
Roma, parede lateral direita da Capela Contarelli da Igreja de S. Luís dos Franceses



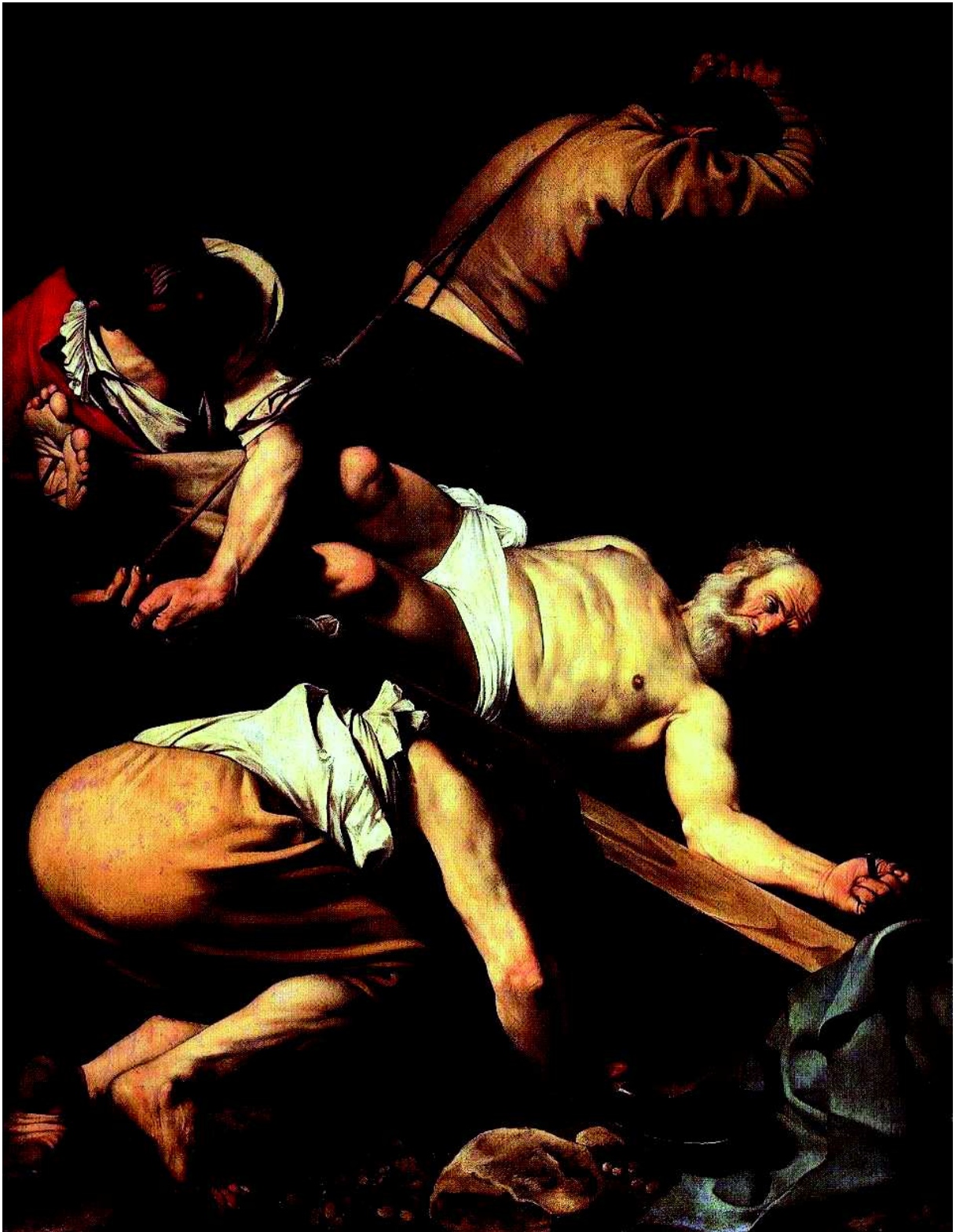
Ilust. 8 – Caravaggio, São Mateus e o Anjo (1602)

Óleo sobre tela, 295 x 195 cm

Roma, altar da Capela Contarelli da Igreja de S. Luís dos Franceses



Ilust. 9 – Caravaggio, A Conversão de São Paulo (1601)
Óleo sobre tela, 230 x 175 cm
Roma, parede lateral da Capela Cerasi da Igreja de Santa Maria del Popolo



Ilust. 10 – Caravaggio, A Crucifixação de São Pedro (1601)
Óleo sobre tela, 230 x 175 cm
Roma, parede lateral da Capela Cerasi da Igreja de Santa Maria del Popolo



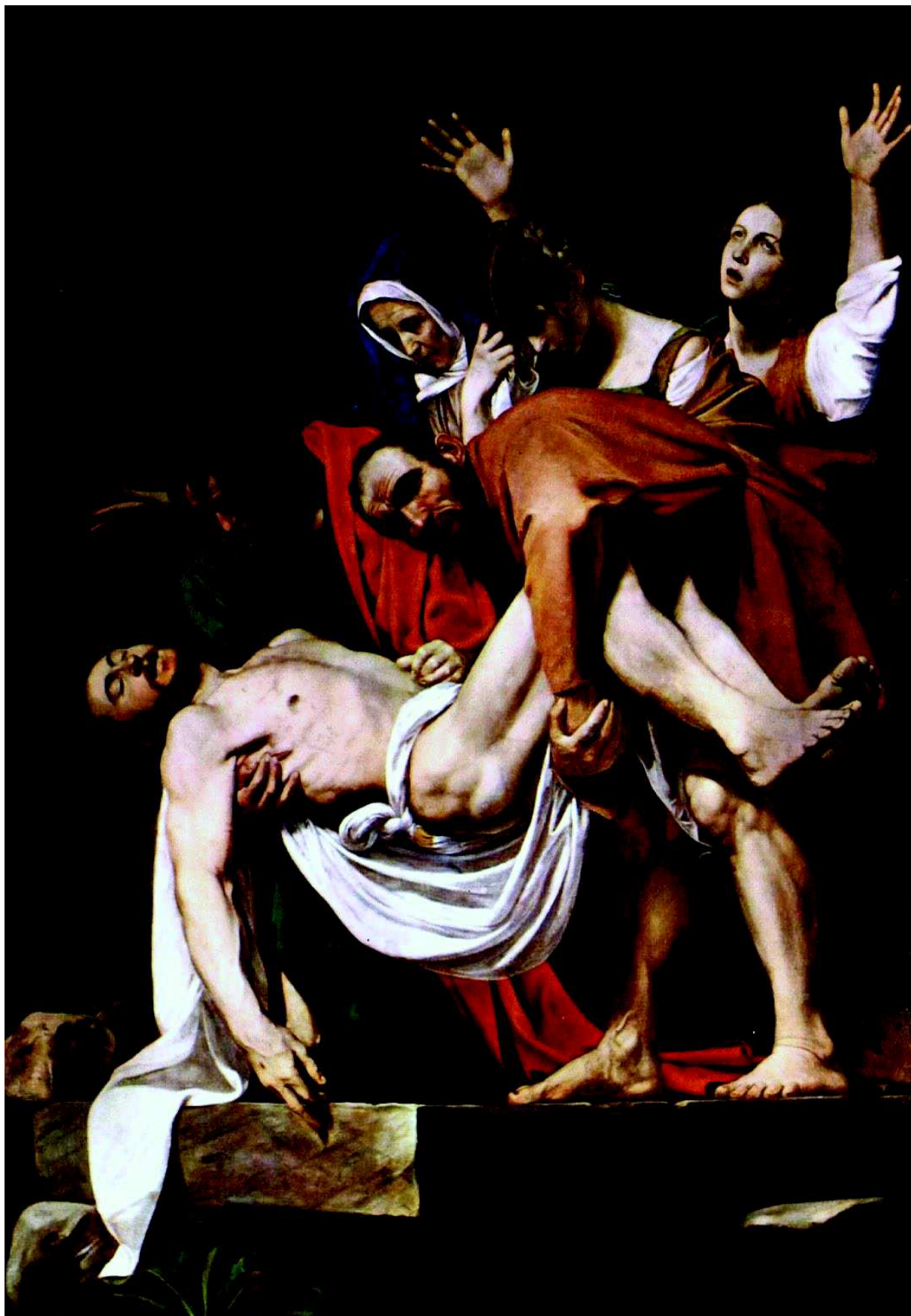
Ilust. 11 – Caravaggio, A Ceia de Emaús (1601)
Óleo sobre tela, 141 x 196,2 cm
Londres, National Gallery



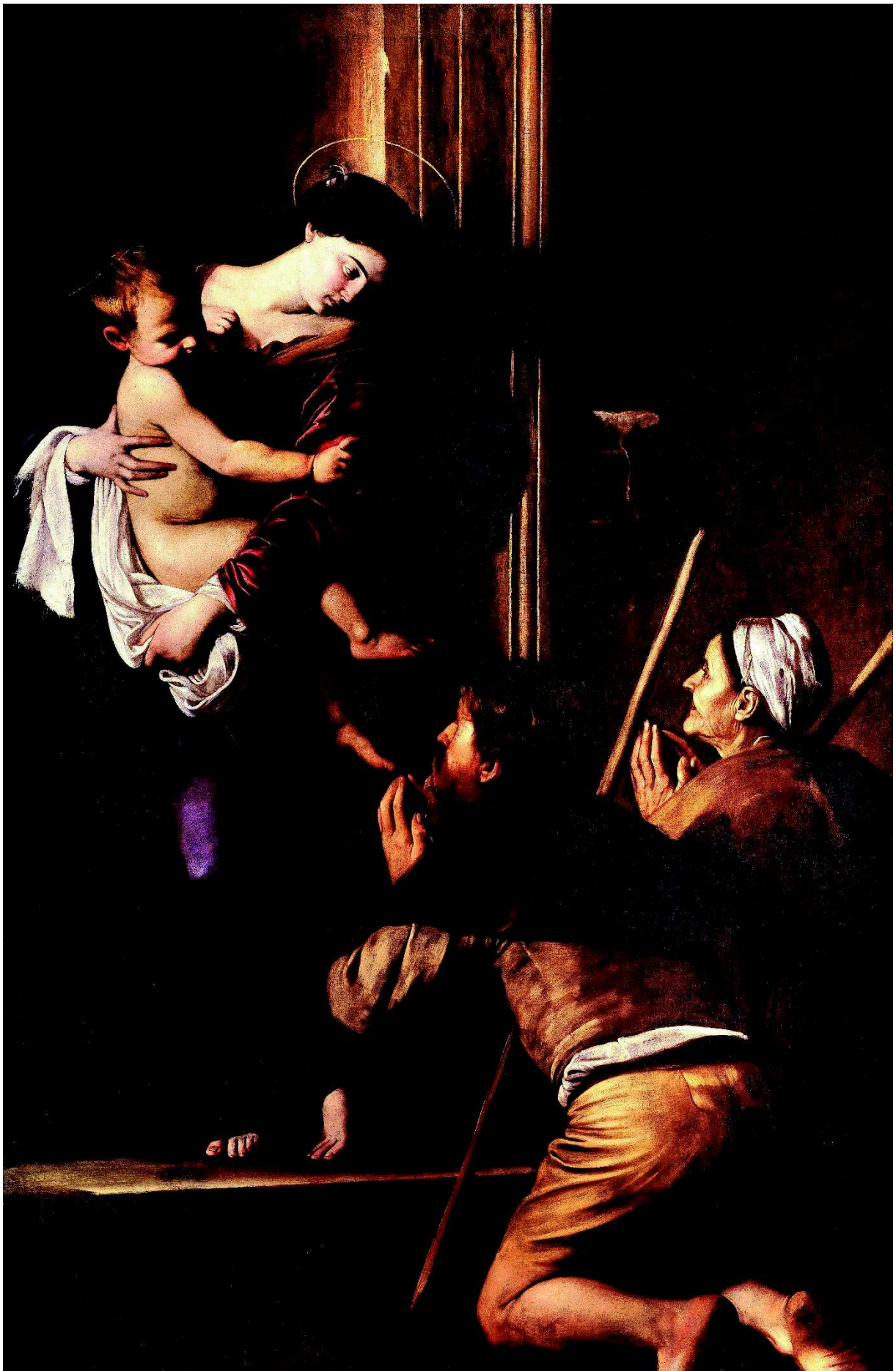
Ilust. 12 – Caravaggio, O Beijo de Judas (1602)
Óleo sobre tela, 133,5 x 169,5 cm
Dublin, National Gallery of Ireland



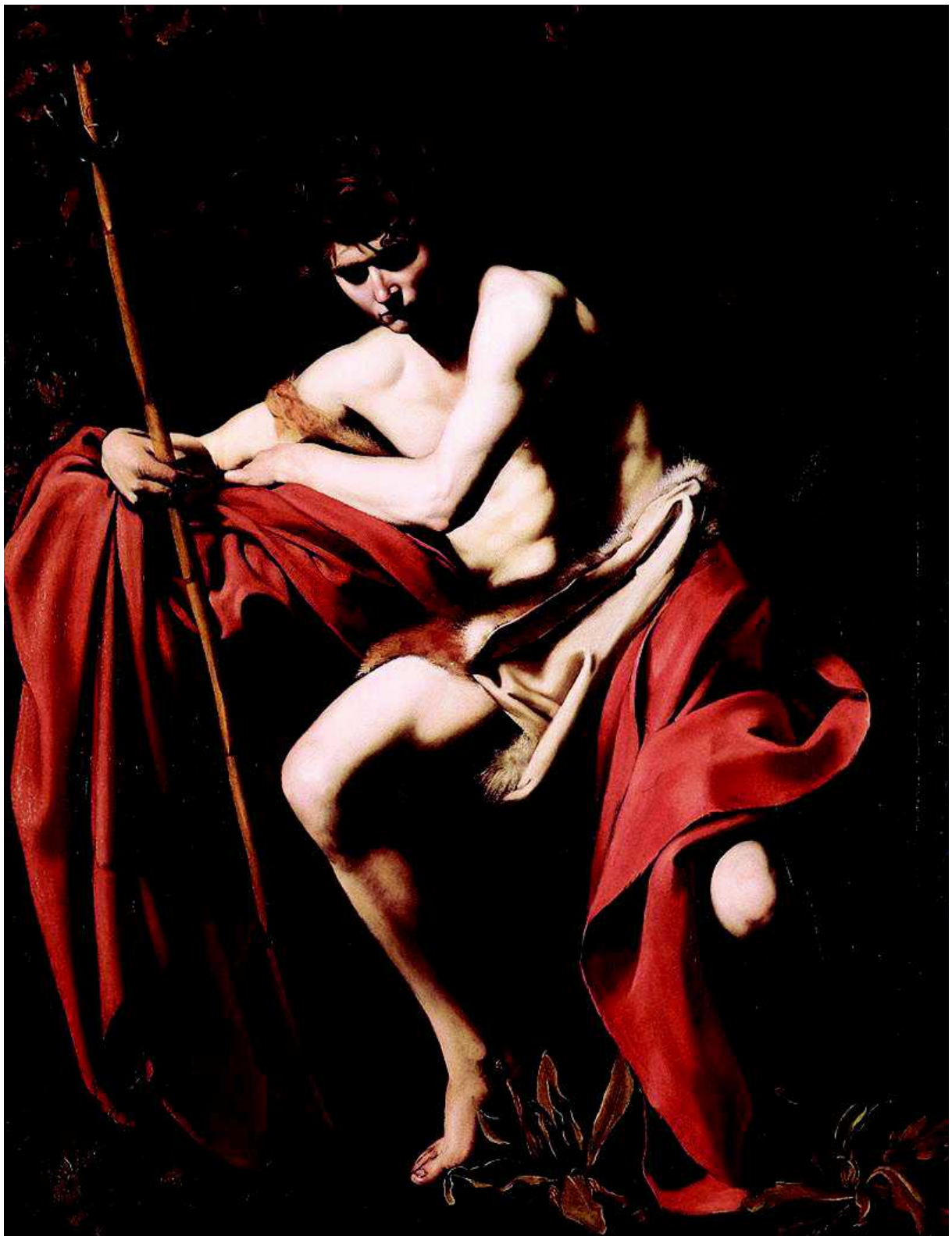
Ilust. 13 – Caravaggio, São João Baptista (1602)
Óleo sobre tela, 129 x 95 cm
Roma, Museu Capitolino



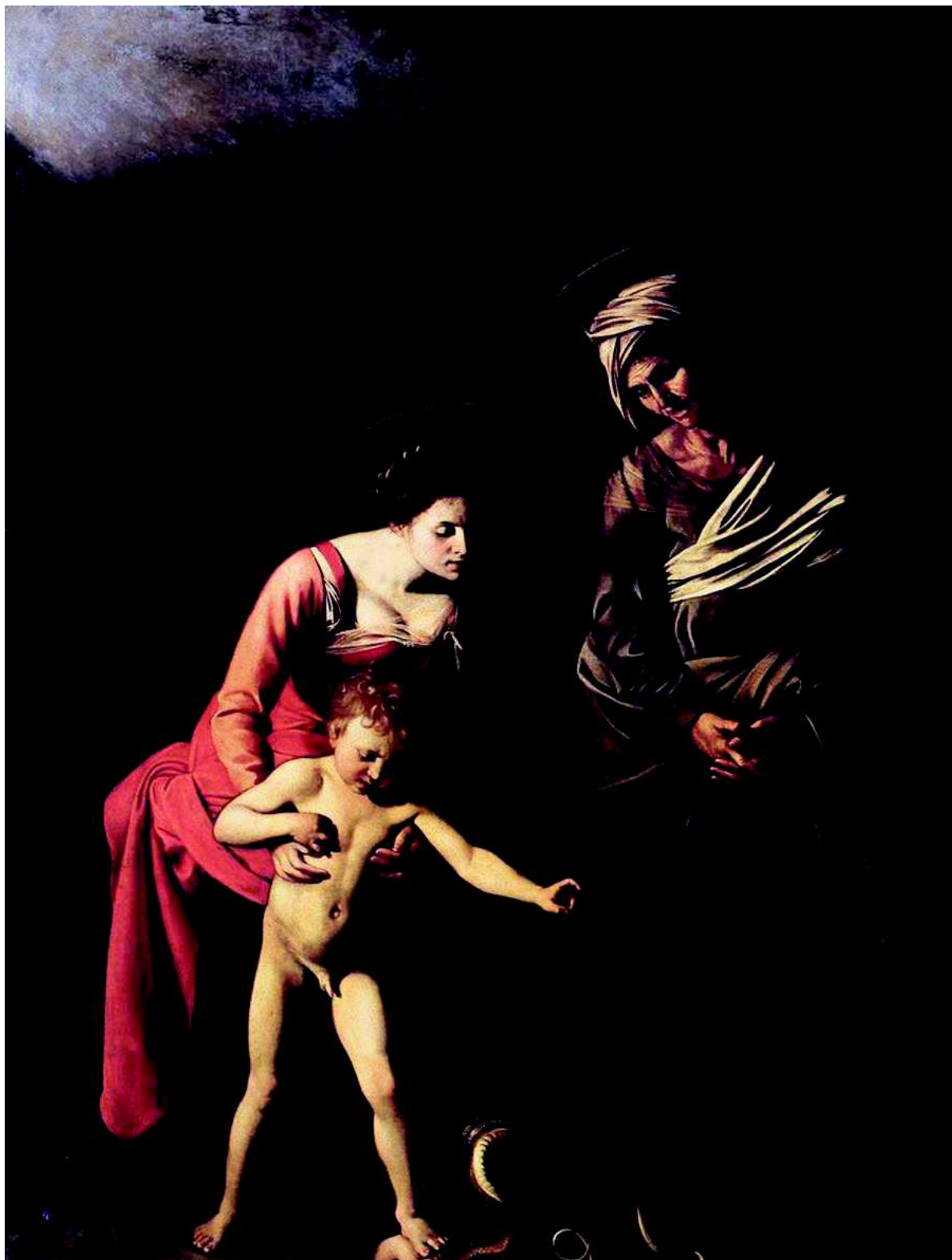
Ilust. 14 – Caravaggio, A Deposição no Túmulo (1602-1603)
Óleo sobre tela, 300 x 203 cm
Roma, Pinacoteca do Vaticano, Cidade do Vaticano



Ilust. 15 – Caravaggio, Nossa Senhora do Loreto (1605-1606)
Óleo sobre tela, 260 x 2150 cm
Roma, Igreja de Santo Agostinho



Ilust. 16 – Caravaggio, São João Baptista (1604)
Óleo sobre tela, 172,7 x 132 cm
Kansas, Nelson Art Gallery



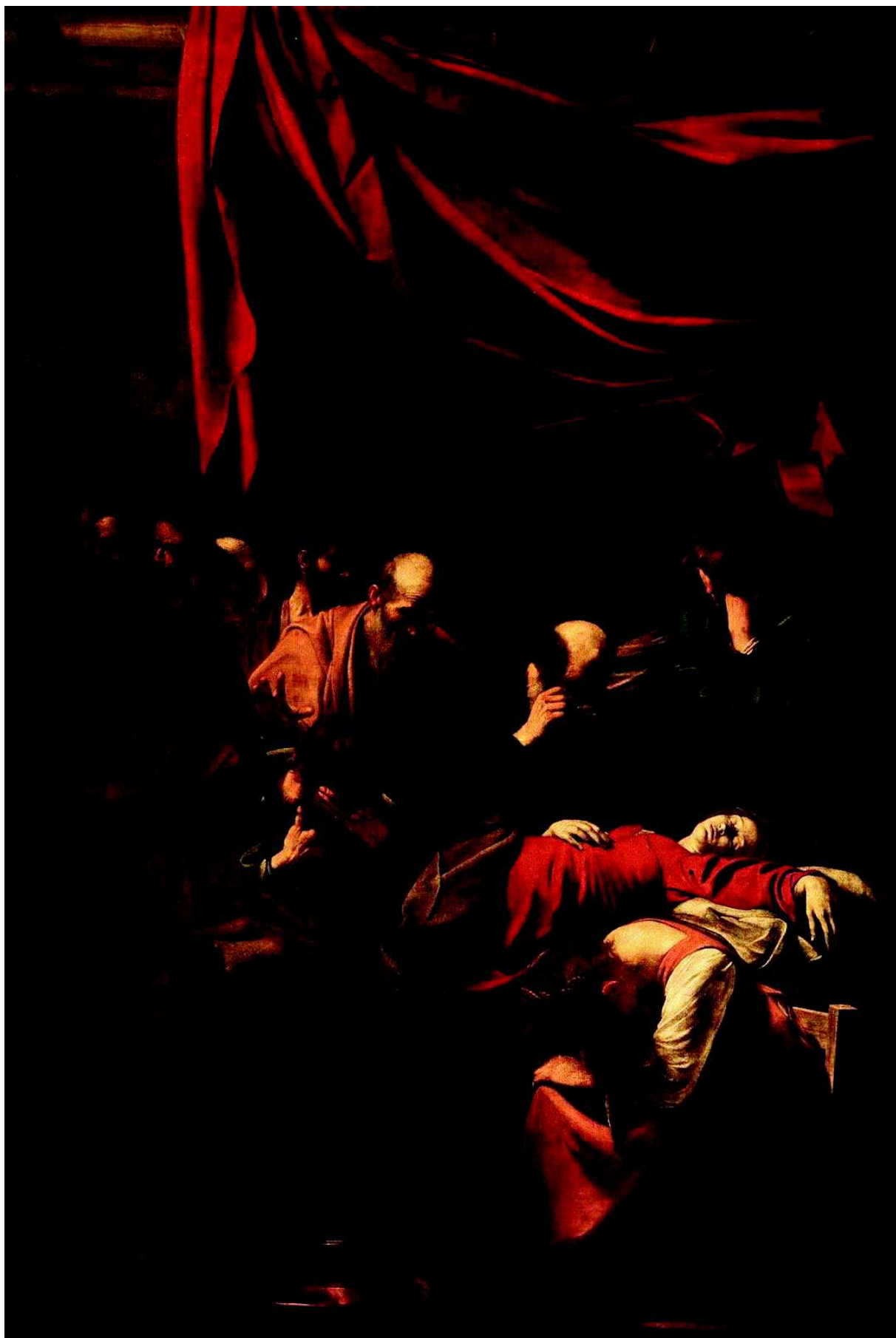
Ilust. 17 – Caravaggio, Nossa Senhora dos Palafreiros ou Nossa Senhora da Serpente (1605-1606)
Óleo sobre tela, 292 x 211 cm
Roma, Galleria Borghese



Ilust. 18 – Caravaggio, São Jerónimo escritor (1605)

Óleo sobre tela, 112 x 157 cm

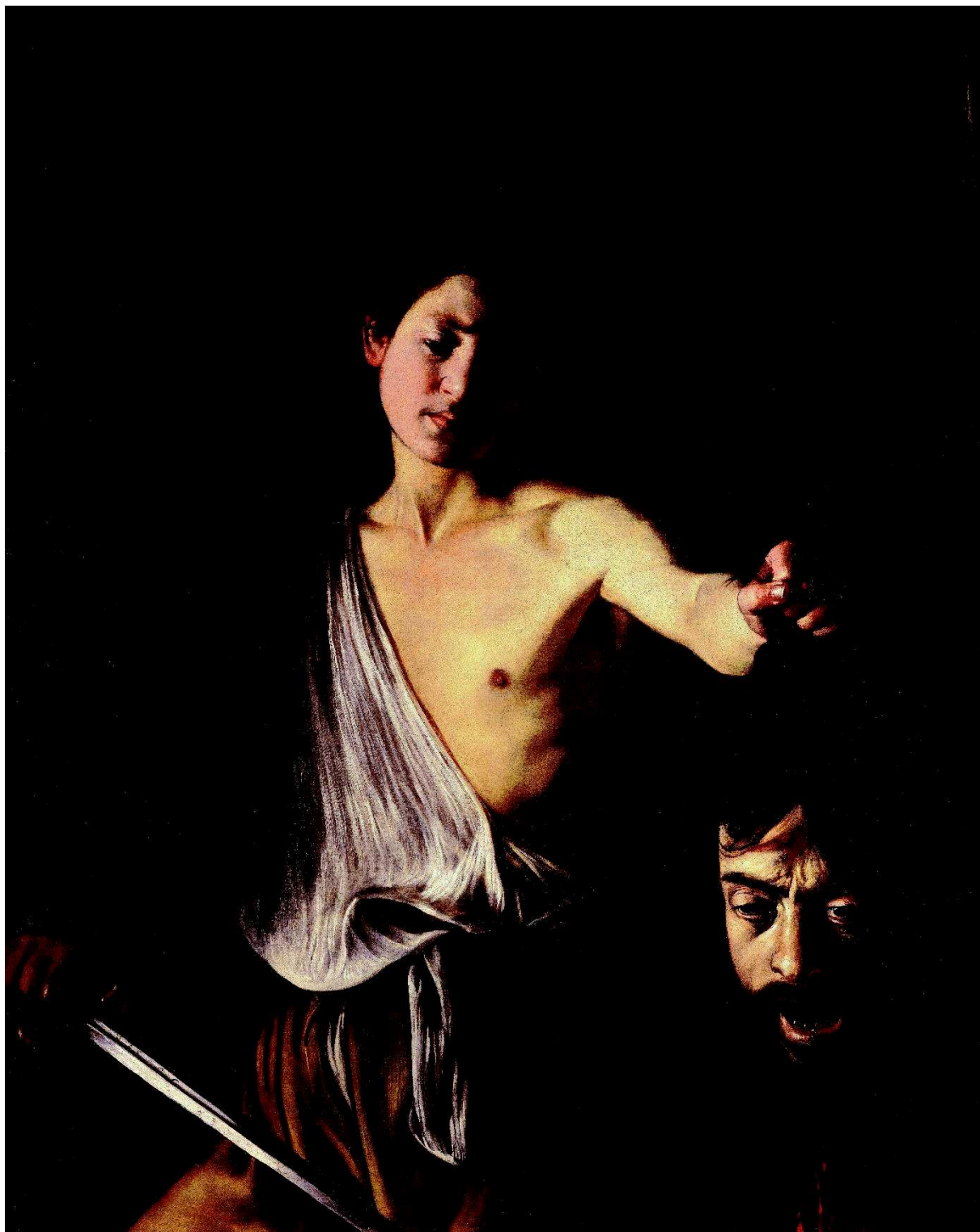
Roma, Galleria Borghese



Ilust. 19 – Caravaggio, A Morte da Virgem (1606)
Óleo sobre tela, 369 x 245 cm
Paris, Museu do Louvre



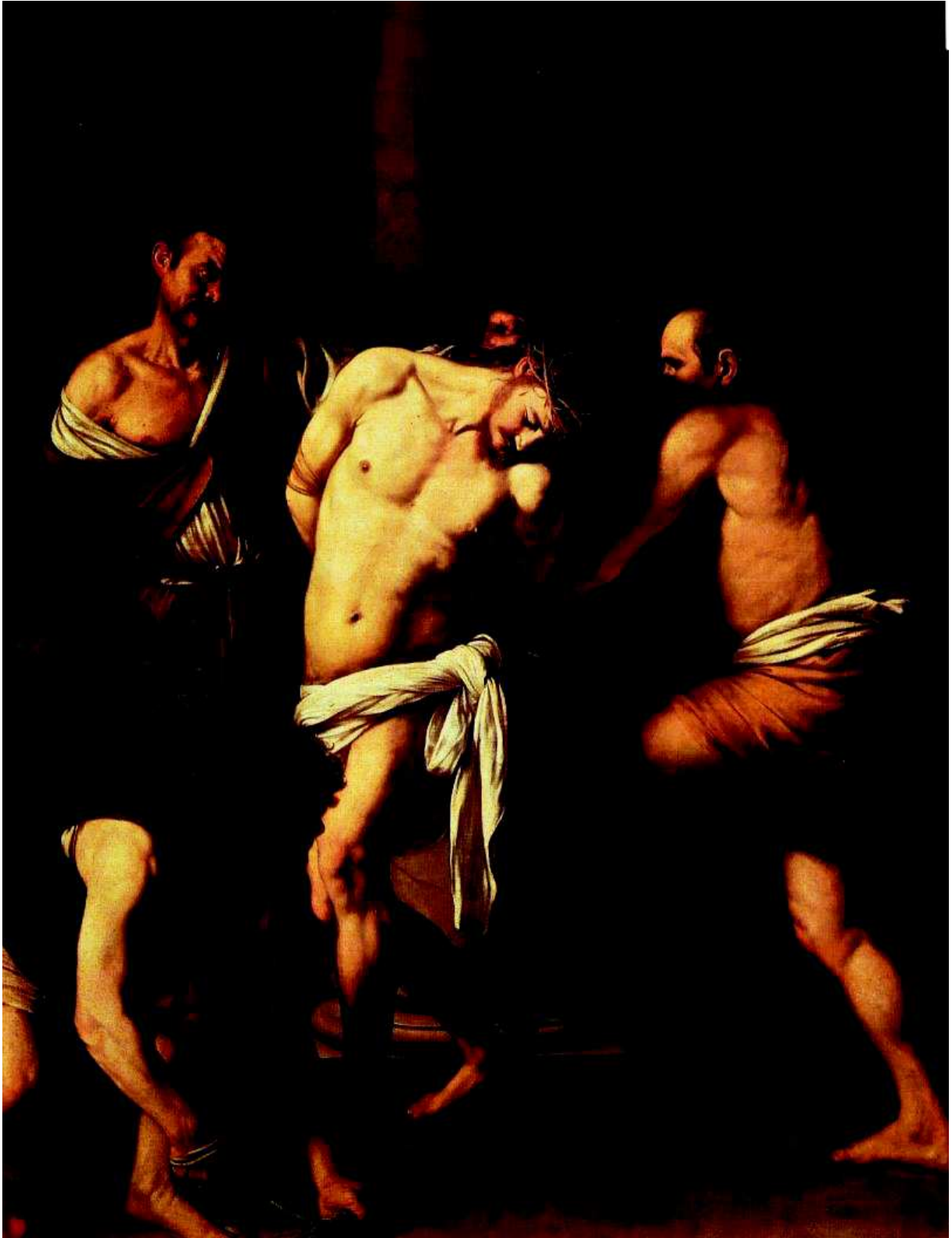
Ilust. 20 – Caravaggio, A Ceia de Emaús (1606)
Óleo sobre tela, 141 x 175 cm
Milão, The Briedgeman Art Library



Ilust. 21 – Caravaggio, David com a cabeça de Golias (1606)
Óleo sobre tela, 125 x 100 cm
Roma, Galleria Borghese



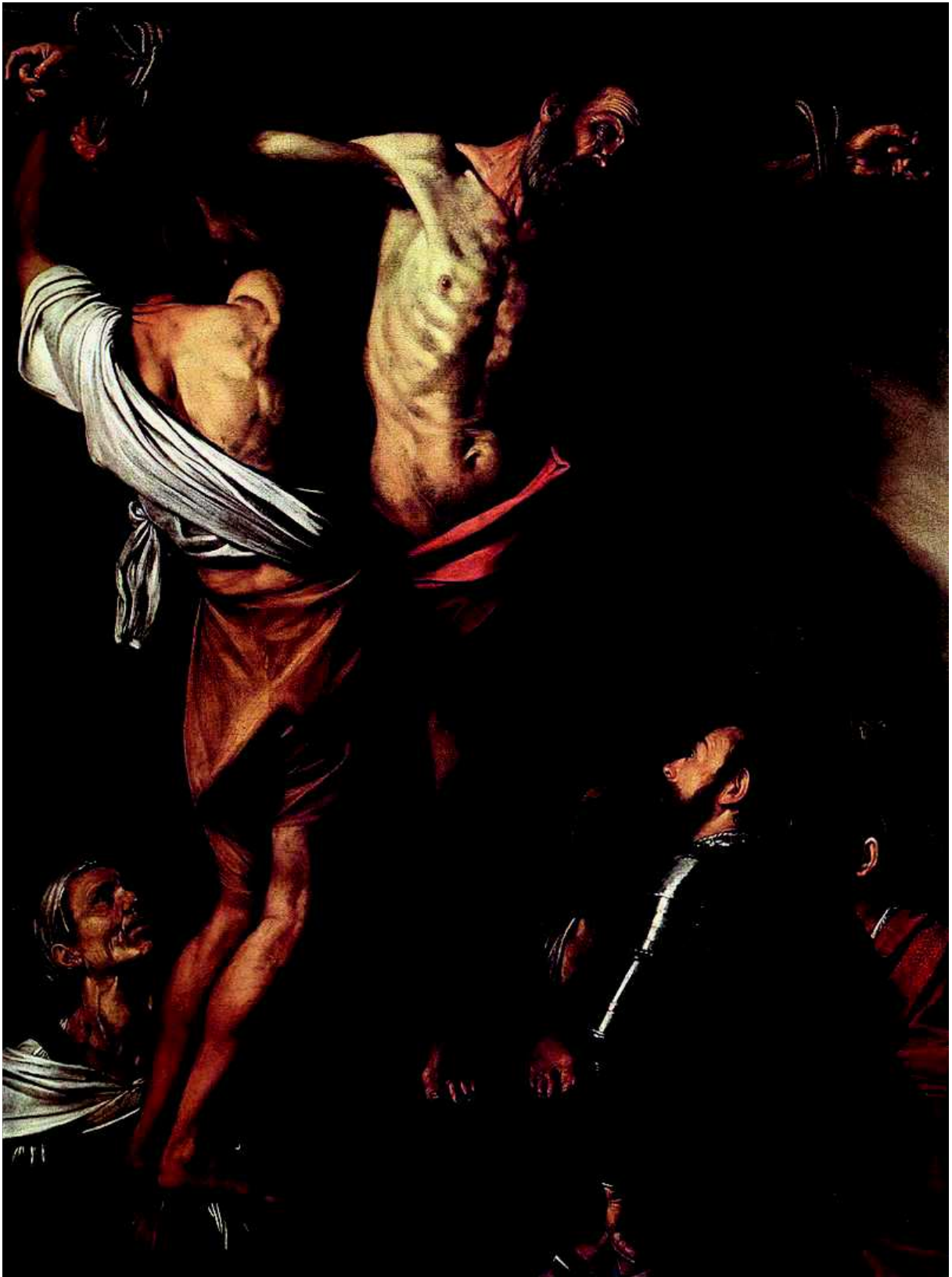
Ilust. 22 – Caravaggio, As Sete Obras de Misericórdia (1606)
Óleo sobre tela, 390 x 260 cm
Nápoles, Igreja de Pio Monte della Misericordia



Ilust. 23 – Caravaggio, A Flagelação de Cristo (1607)
Óleo sobre tela, 286 x 213 cm
Nápoles, Museo e Galleria Nazionale de Capodimonte



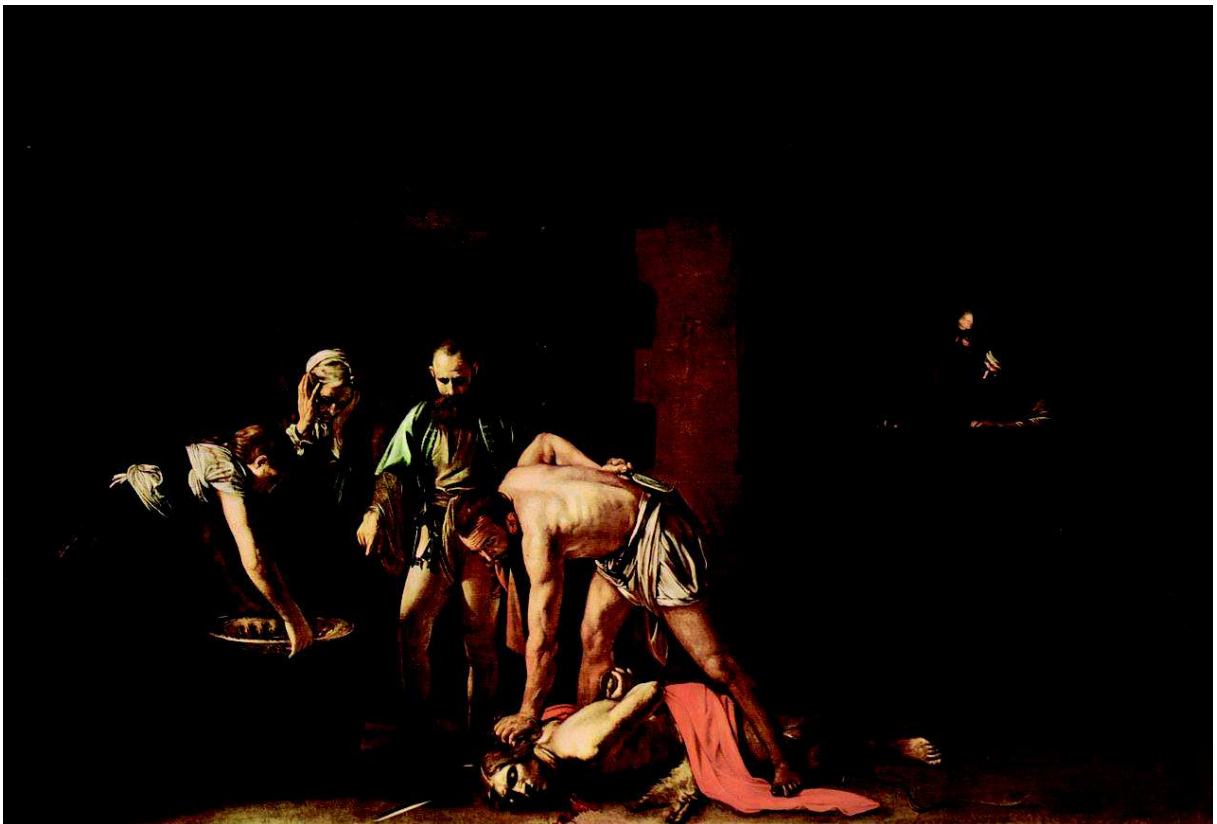
Ilust. 24 – Caravaggio, A Virgem do Rosário (1607)
Óleo sobre tela, 364,5 x 249,5 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



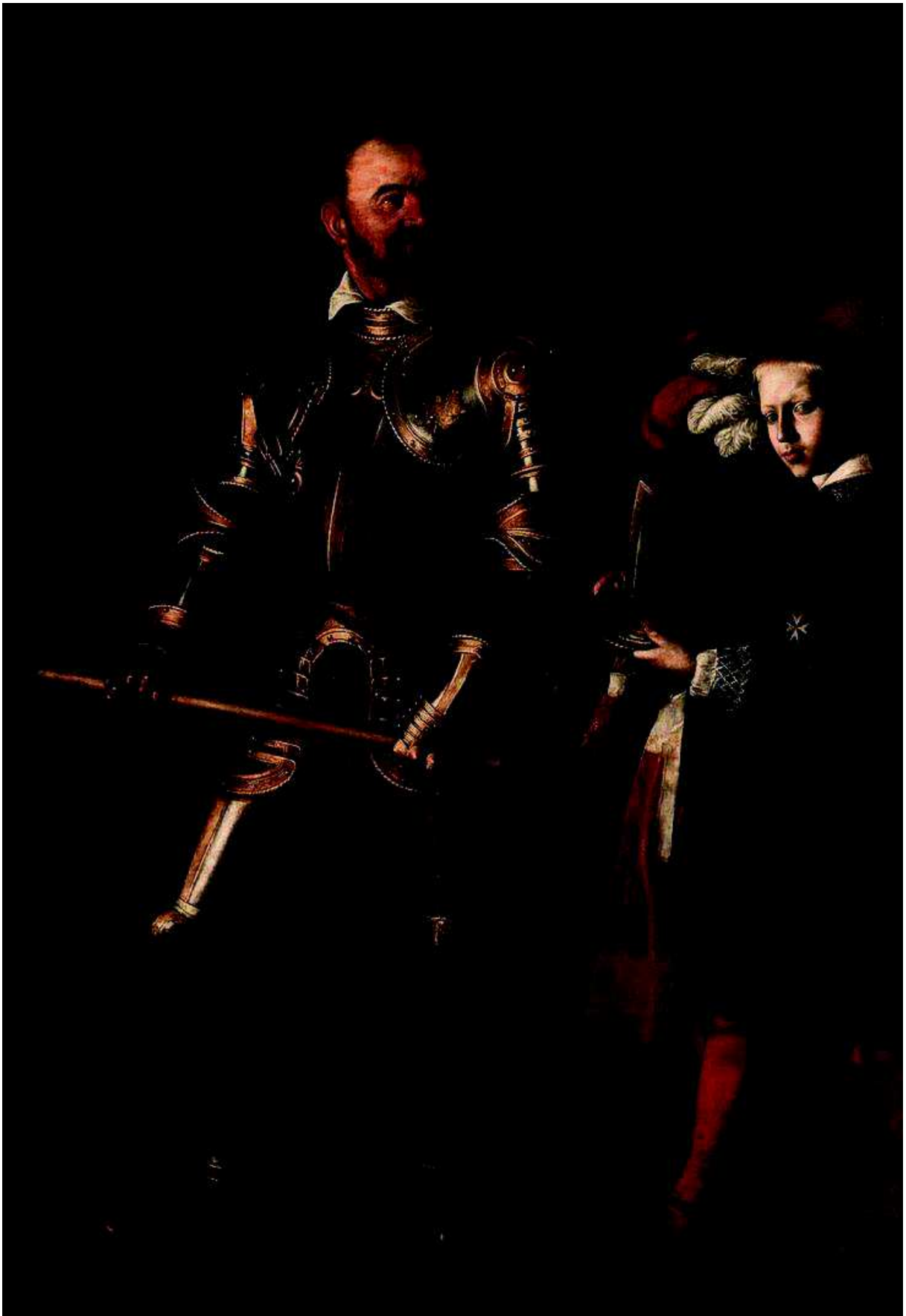
Ilust. 25 – Caravaggio, A Crucifixão de Santo André (1607)
Óleo sobre tela, 202,5 x 152,7 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Ilust. 26 – Caravaggio, A Flagelação de Cristo (1607)
Óleo sobre tela, 134,5 x 175,5 cm
Rouen, Musée des Beaux-Arts



Ilust. 27 – Caravaggio, A Degolação de S. João Baptista (1608)
Óleo sobre tela, 361 x 520 cm
La Valetta (Malta), Catedral de S. João



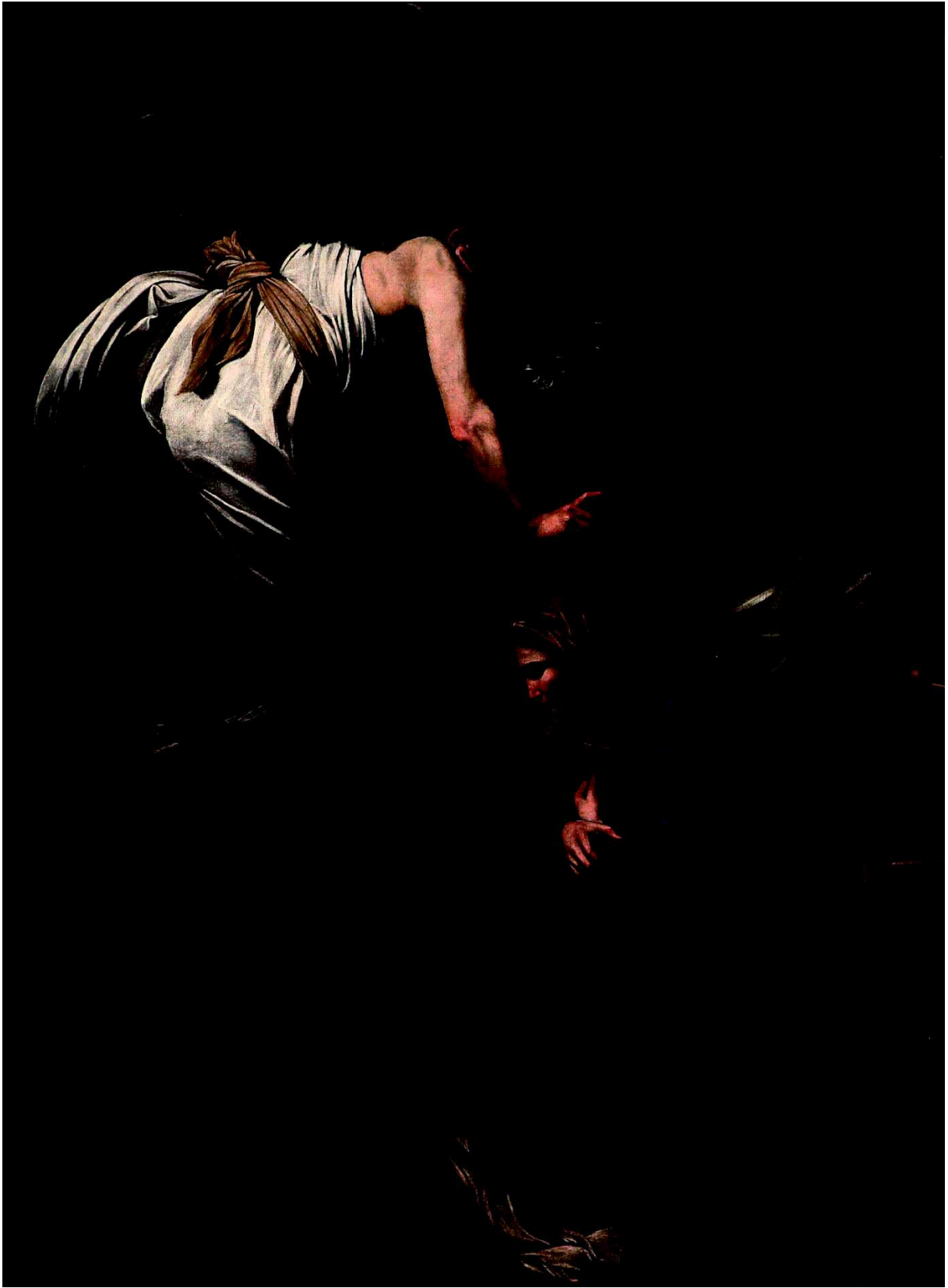
Ilust. 28 – Caravaggio, Retrato de Alof de Wignacourt (1608)
Óleo sobre tela, 195 x 134 cm
Paris, Musée du Louvre



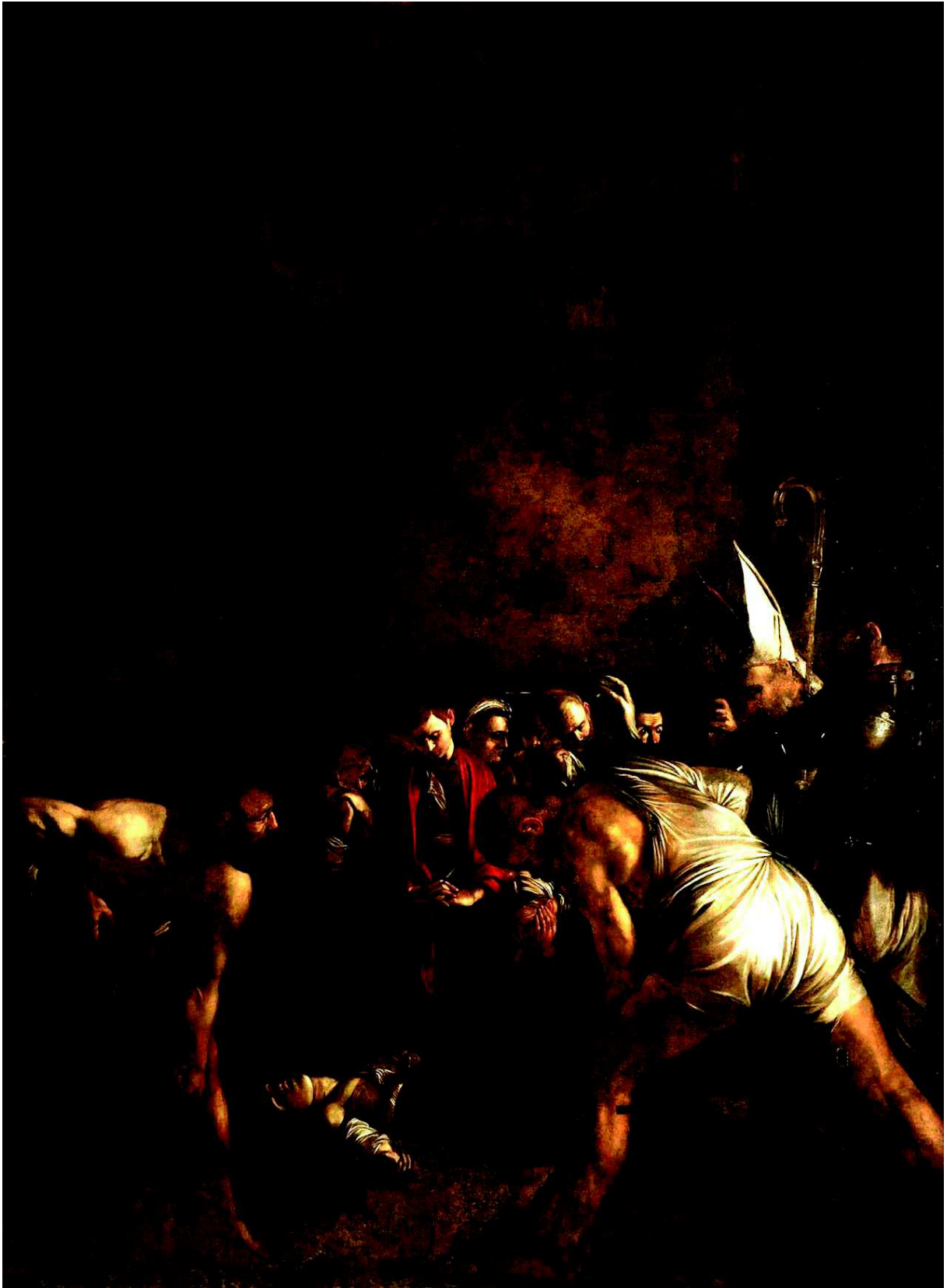
Ilust. 29 – Caravaggio, São Jerónimo escrevendo (1607)
Óleo sobre tela, 117 x 157 cm
La Valeta (Malta), Concatedral de São João



Ilust. 30 – Caravaggio, Retrato de fray Antonio Martelli (1607)
Óleo sobre tela, 118,5 x 95,5 cm
Florença, Palazzo Pitti



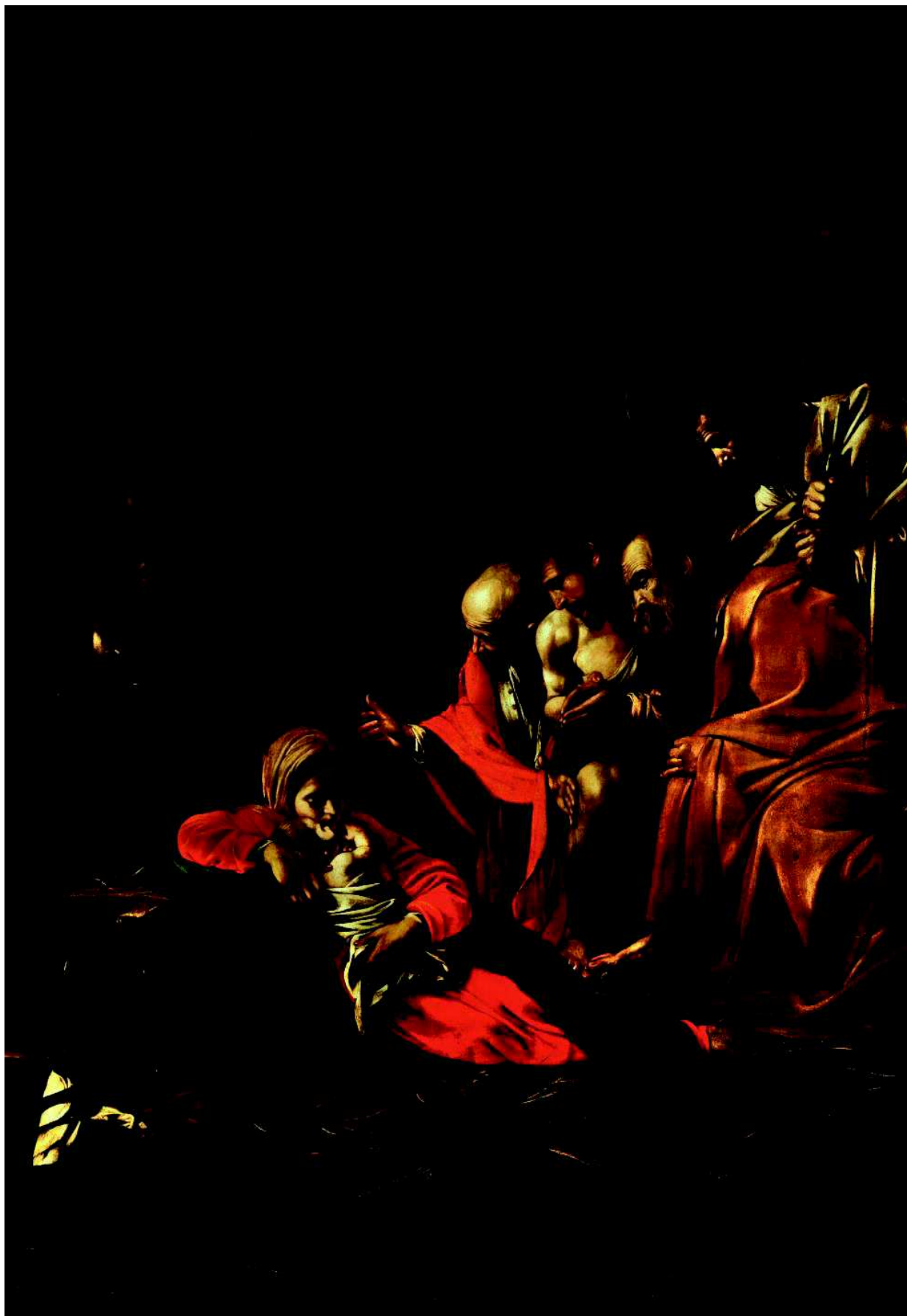
Ilust. 31 – Caravaggio, A Anunciação (1608-1609)
Óleo sobre tela, 285 x 205 cm
Nancy, Musée des Beaux-Arts



Ilust. 32 – Caravaggio, O enterro de Santa Lúzia (1608)
Óleo sobre tela, 408 x 300 cm
Siracusa, Basilica de Santa Lúzia al Sepolcro



Ilust. 33 – Caravaggio, A ressurreição de Lázaro (1608-1609)
Óleo sobre tela, 380 x 275 cm
Messina, Museo Nazionale



Ilust. 34 – Caravaggio, A Adoração dos Pastores (1609)
Óleo sobre tela, 314 x 211 cm
Messina, Museo Nazionale



Ilust. 35 – Caravaggio, Natividade com São Francisco e São Lourenço (1609)
Óleo sobre tela, 268 x 197 cm
Palermo, São Lourenço



Ilust. 36 – Caravaggio, A Negação de Pedro (1610)
Óleo sobre tela, 94 x 125,4 cm
Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art



Ilust. 37 – Caravaggio, O Martirio de Santa Úrsula (1610)
Óleo sobre tela, 154 x 178 cm
Nápoles, Banca Commerciale Italiana



*Ilust. 38 - Miguel Ângelo Buonarroti, Tecto da Capela Sistina
(1508-1512)
Fresco
Capela Sistina, Vaticano*



Ilust. 39 – Miguel Ângelo Buonarroti, Juízo Final (1536-1541)
Fresco
Capela Sistina, Vaticano



Ilust. 40 – Caravaggio, S. Mateus e o Anjo (1602)

Óleo sobre tela, 223 x 183 cm

Anteriormente em Berlim, Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums (destruído em 1945)



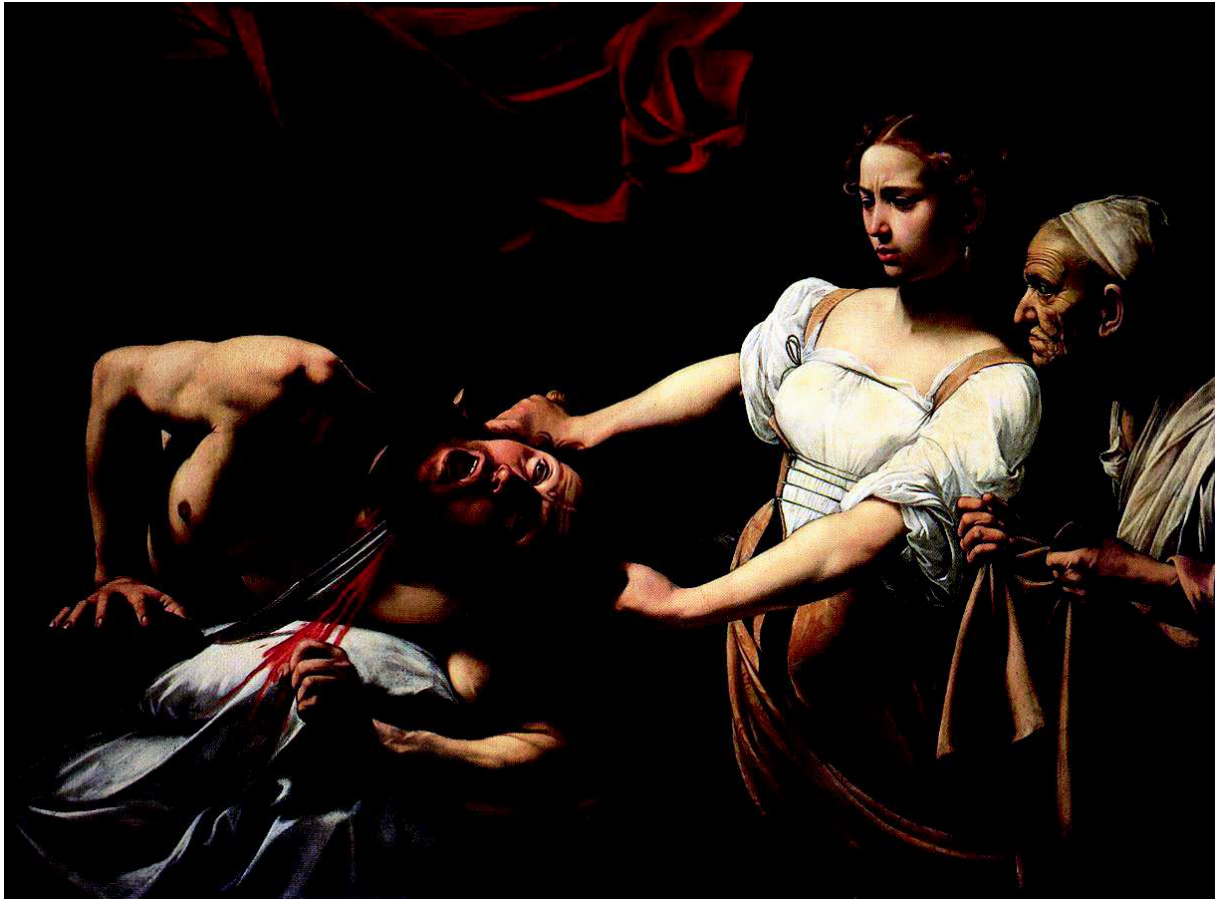
Ilust. 41 – Caravaggio, Retrato da Cortesã de Fillide Melandroni (1598-1599)
Óleo sobre tela, 66 x 53 cm
Anteriormente em Berlim, Kaiser-Friedrich Museum (destruído em 1945)



Ilust. 42 – Caravaggio, Santa Catarina de Alexandria (1597-1598)

Óleo sobre tela, 173 x 133 cm

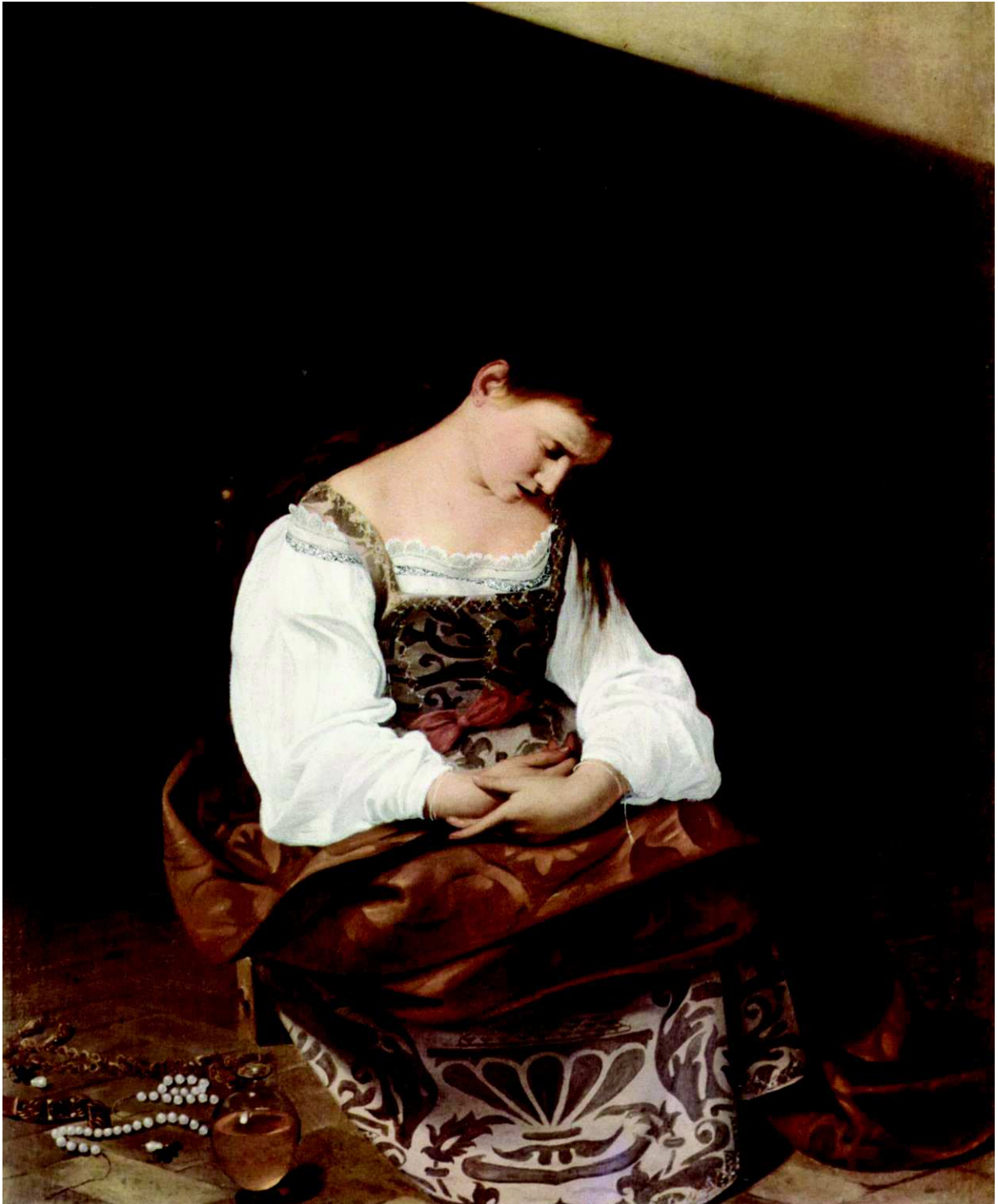
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Ilust. 43 – Caravaggio, Judite e Holofernes (1598-1599)
Óleo sobre tela, 145 x 195 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica



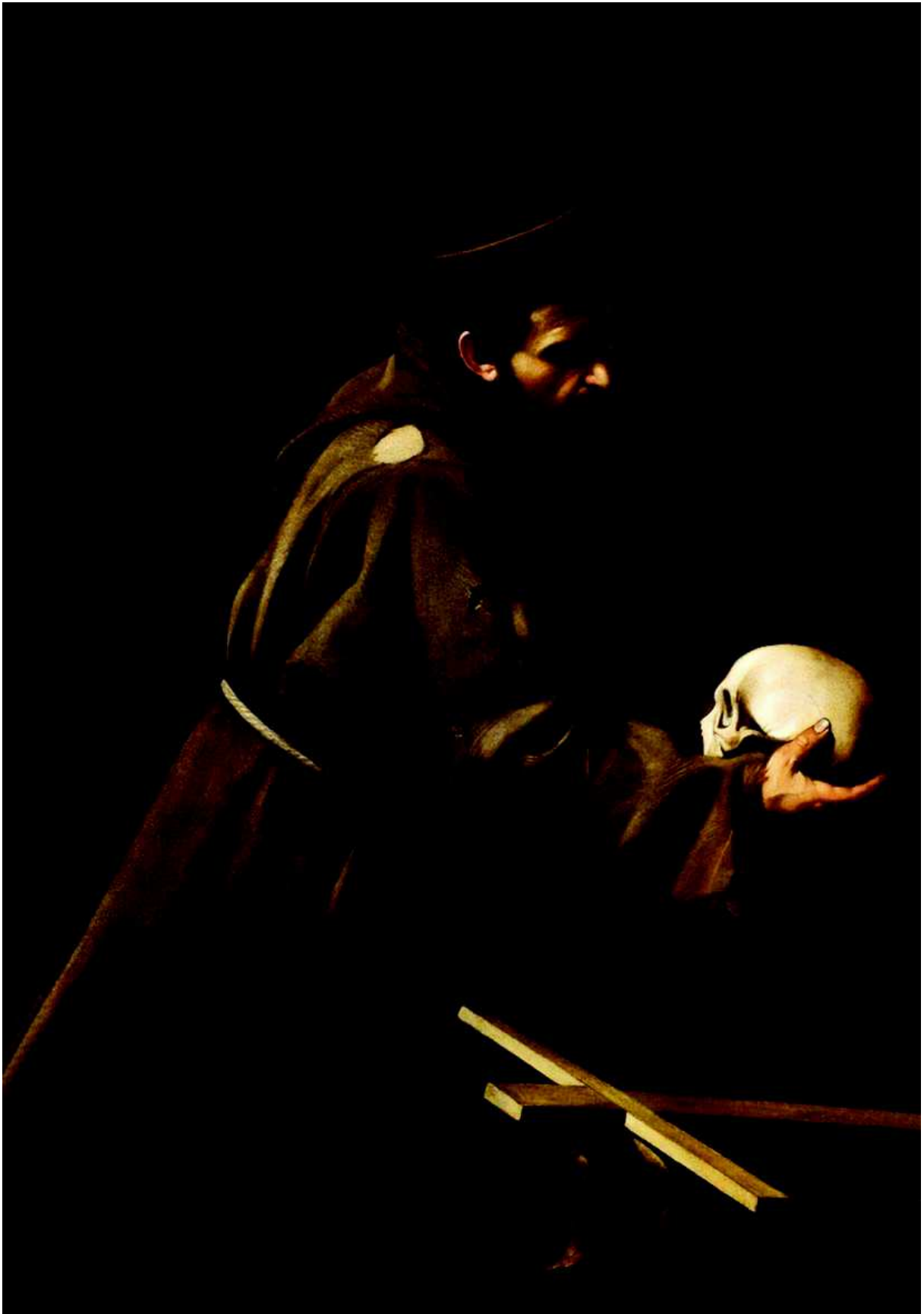
Ilust. 44 – Caravaggio, Marta e Maria Madalena (1598-1599)
Óleo e têmpera sobre tela, 100 x 134,5 cm
Detroit, The Detroit Institute of Art



Ilust. 45 – Caravaggio, A Madalena Arrependida (1596-1597)
Óleo sobre tela, 122,5 x 98,5 cm
Roma, Galleria Doria Pamphili



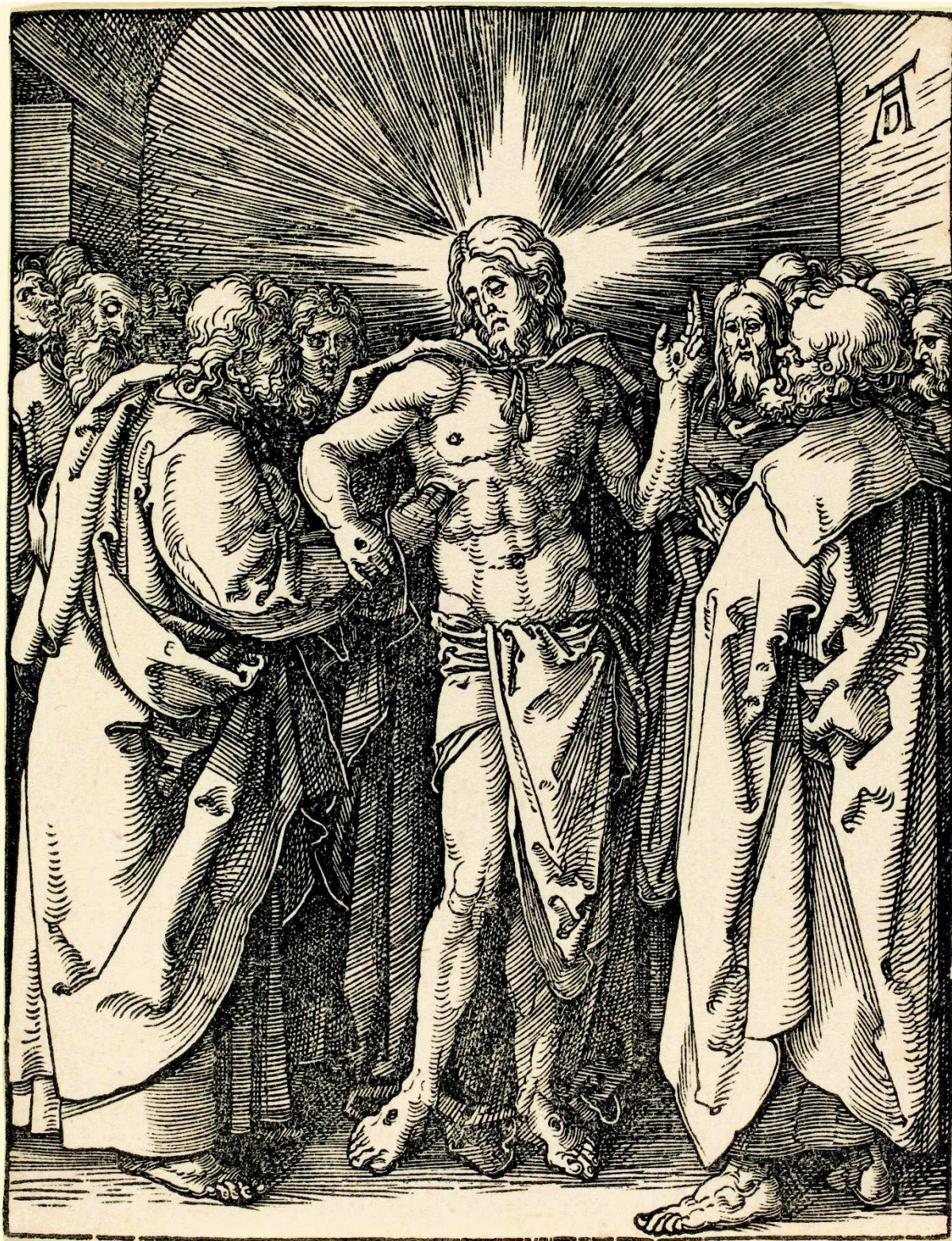
Ilust. 46 – Caravaggio, O Descanso durante a fuga para o Egípto (1596-1597)
Óleo sobre tela, 135,5 x 136,5 cm
Roma, Galleria Doria Pamphili



Ilust. 47 – Caravaggio, S. Francisco em meditação (1606)
Óleo sobre tela, 128,2 x 97,4 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

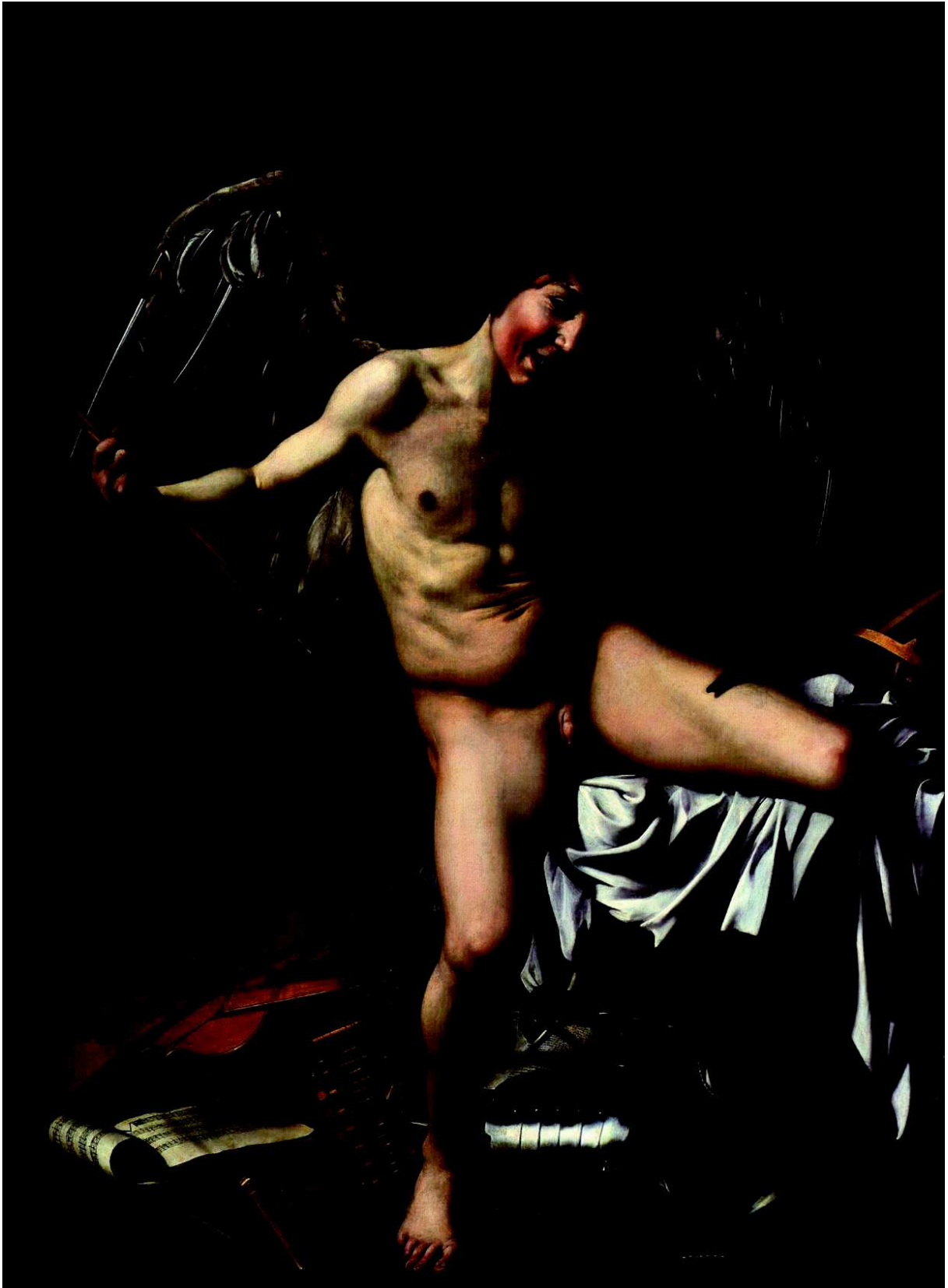


Ilust. 48 – Leonardo da Vinci, A Virgem com o Menino e Santa Ana (1510)
Óleo sobre madeira, 168 x 130 cm
Musée du Louvre, Paris



Ilust. 49 – Albrecht Dürer, Incrédulo São Tomé (1511)

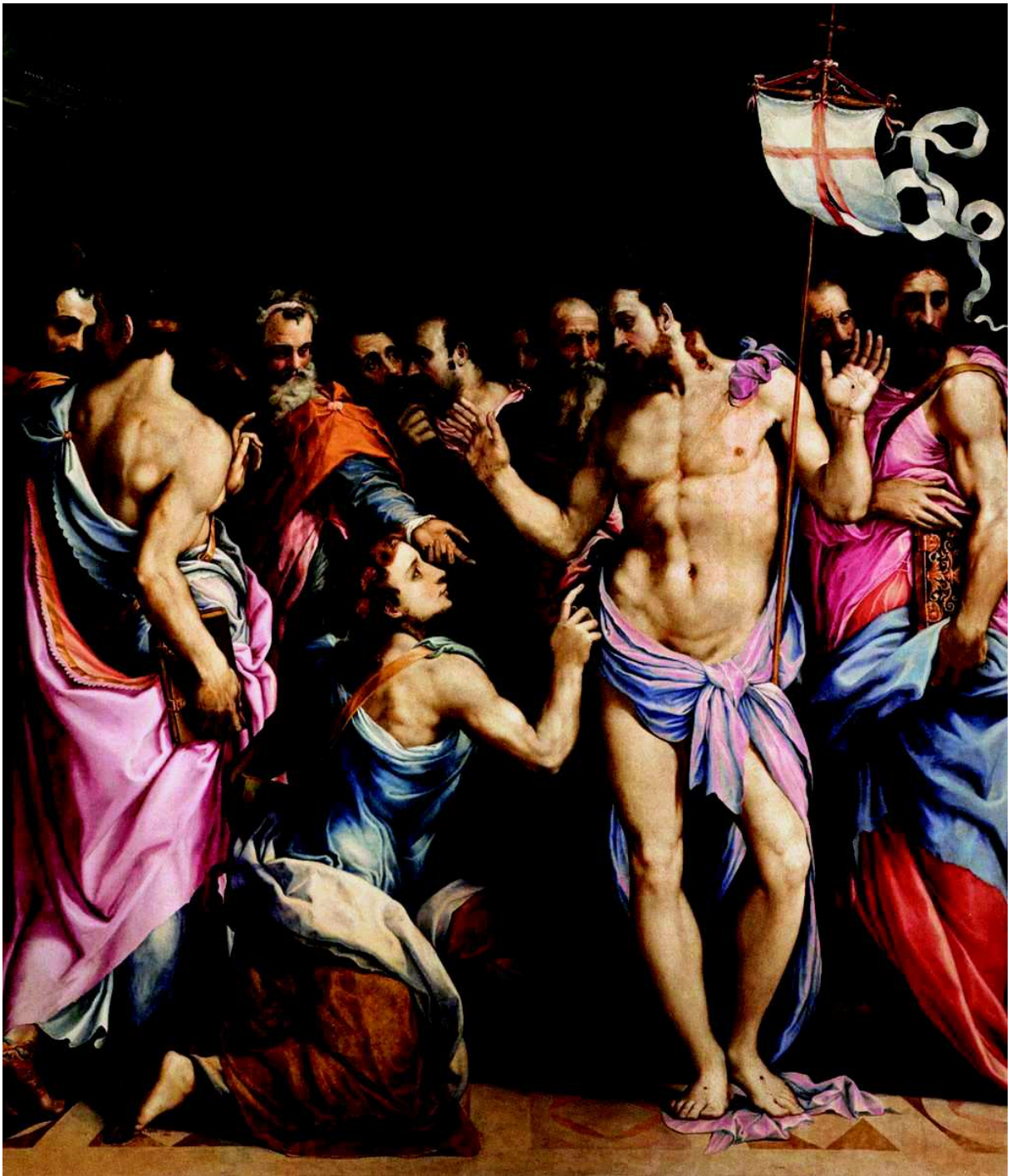
Xilogravura
Londres, British Museum



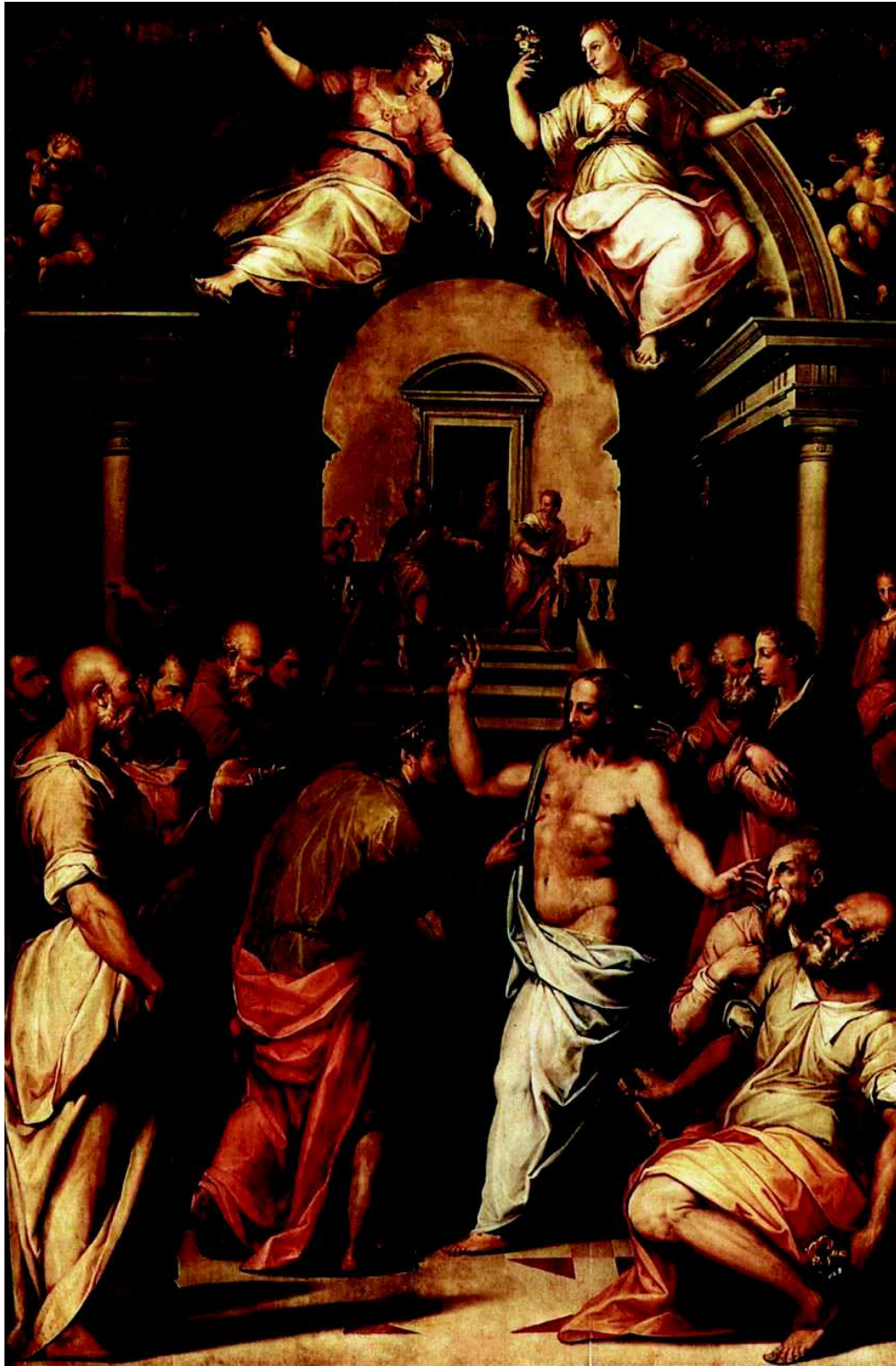
Ilust. 50 – Caravaggio, Amor Vitorioso (1601-1602)
Óleo sobre tela, 156 x 113 cm
Berlim, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



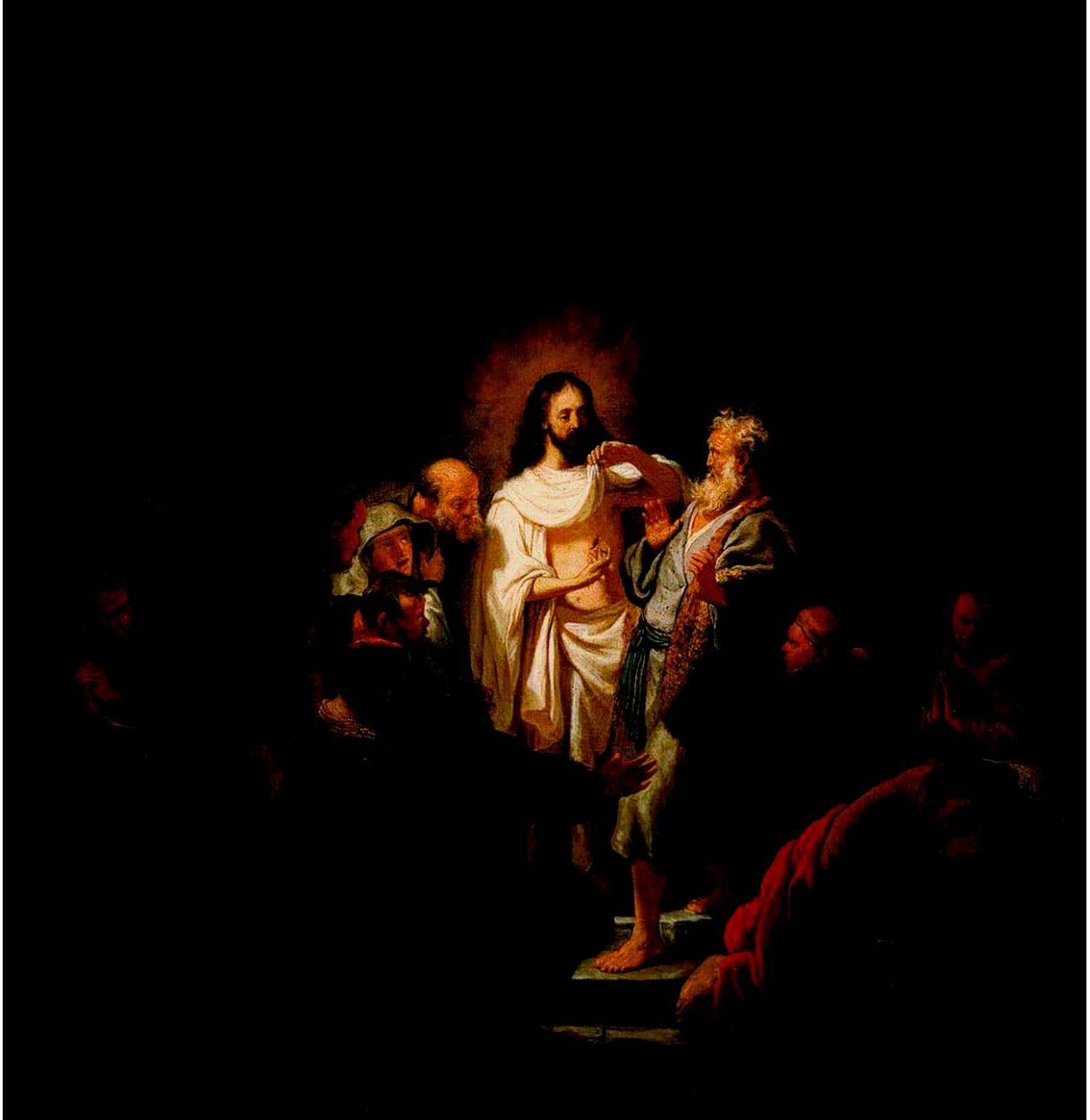
Ilust. 51 – Ludovico Mazzolino, A Incredulidade de São Tomé (1522)
Óleo sobre painel, 38 x 31 cm
Roma, Gallerie Borghese



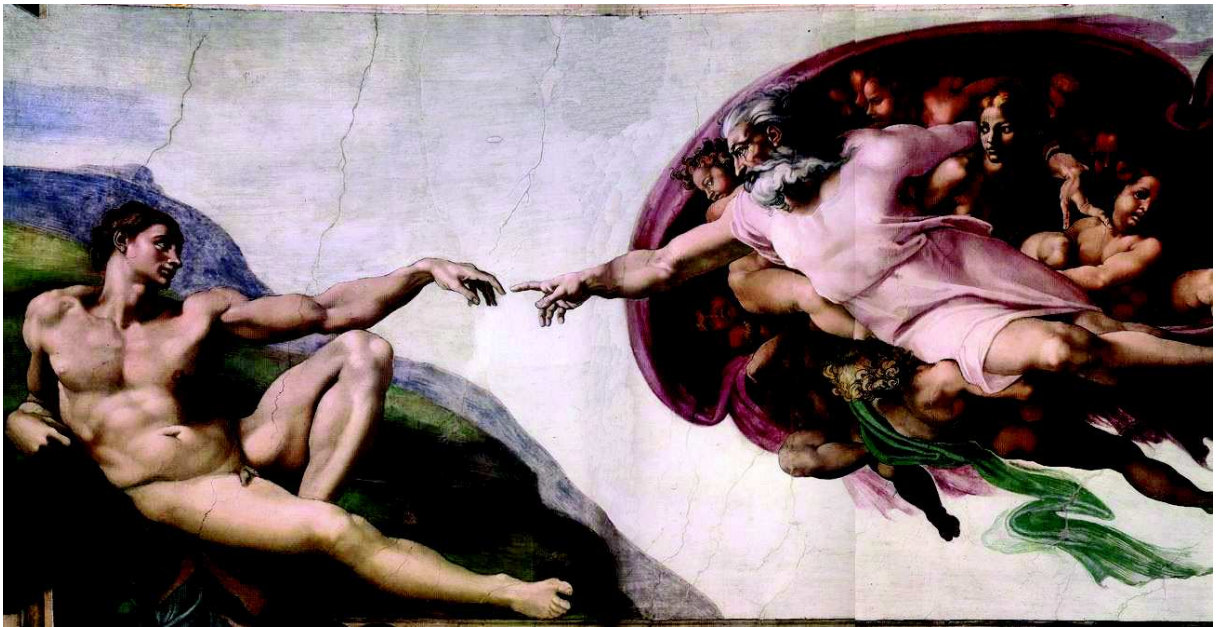
Ilust. 52 – Salviati, A Incredulidade de São Tomé (1543-47)
Óleo sobre madeira, 275 x 234 cm
Paris, Musée du Louvre



Ilust. 53 – Giorgio Vasari, A Incredulidade de São Tomé (1572)
Óleo sobre painel, 355 x 223 cm
Florença, Santa Croce



Ilust. 54 – Rembrandt, A Incredulidade de São Tomé (1634)
Óleo sobre painel de carvalho, 53 x 51 cm
Moscovo, Pushkin Museum



Ilust. 55 – Miguel Ângelo Buonarroti, A criação de Adão (1508-1512)
Fresco
Capela Sistina, Vaticano

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

1.1. Sagrada Escritura

Bíblia dos Capuchinhos, Difusora Bíblica, Lisboa, 1998.

Bíblia de Jerusalém, Paulus, São Paulo, 2003.

SCHOLZ, V. (Org.), *Novo Testamento Interlinear Grego-Português*, Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.

1.2. Magistério

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1999.

CONCÍLIO VATICANO II, *Constituição sobre a Sagrada Liturgia (Sacrosanctum Concilium)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 13-41.

_____, *Constituição dogmática sobre a Igreja (Lumen Gentium)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 57-116.

- _____, *Constituição pastoral sobre a Igreja no mundo actual (Gaudium et Spes)*, Editorial A.O., Braga, 1992, 343-418.
- BENTO XVI, Carta Encíclica *Deus Caritas est* (25 de Dezembro de 2005), in *Acta Apostolicae Sedis* 98/3 (2006) 217-252.
- _____, «Os Apóstolos, testemunhas e enviados de Cristo» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (22 de Março de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/12 (2006) 12.
- _____, «Viver na comunhão existencial com Ele, que é a Verdade e o Amor» – Homília da Vigília Pascal (15 de Abril de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/16 (2006), 7-8.
- _____, «Tomé» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (27 de Setembro de 2006), in *L'Osservatore Romano* 37/39 (2006) 12.
- _____, «Um acto de confiança em Deus que jamais nos deixa cair das suas mãos» – Homília da Vigília Pascal (7 de Abril de 2007), in *L'Osservatore Romano* 38/15 (2007), 7.
- _____, «Anunciadores e testemunhas de esperança para a humanidade» – Discurso por ocasião do encontro com artistas na Capela Sistina (21 de Novembro de 2009), in *L'Osservatore Romano* 40/48 (2009) 6-7.
- _____, Exortação Apostólica Pós-Sinodal *Verbum Domini* (30 de Setembro de 2010), in *Acta Apostolicae Sedis* 102/11 (2010) 681-787.
- _____, «Um alfabeto colorido» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a beleza da arte que aproxima a Deus (31 de Agosto de 2011), in *L'Osservatore Romano* 42/36 (2011) 16.
- _____, «Voltar para Deus» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (17 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/42 (2012) 3.
- _____, «Por que motivo acreditar hoje» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a fé (24 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/43 (2012) 3.

_____, «O Lugar da fé?» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre o sentido da comunhão na Igreja (31 de Outubro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/44 (2012) 3-4

_____, «Como falar de Deus?» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira (28 de Novembro de 2012), in *L'Osservatore Romano* 43/48 (2012) 3.

DENZINGER, H., HÜNERMANN, P., *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*, Paulinas, São Paulo, 2007.

FRANCISCO, Carta Encíclica *Lumen Fidei* (29 de Junho de 2013), in *Acta Apostolicae Sedis* 105/7 (2013) 555-596.

JOÃO PAULO II, «La creazione come dono» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a criação como dom fundamental e original (2 de Janeiro de 1980), in *L'Osservatore Romano* 120/1 (1980) 1-2.

_____, «Radicale cambiamento del significato della nudità originaria» – Alocução da Audiência geral de quarta-feira sobre a mudança radical no significado da nudez original (14 de Maio de 1980), in *L'Osservatore Romano* 120/112 (1980) 1-2.

_____, Carta Apostólica *Dies Domini*, in *Acta Apostolicae Sedis* 90/10 (1998) 713-766.

_____, «Carta aos artistas», in *L'Osservatore Romano* 30/18 (1999) 5-8.

SACROSANTO, E ECUMENICO CONCILIO DE TRENTO, *Bulla Celebrationis Concilii Tridentini*, Tomo I, Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1781, 2-35.

2. Estudos

2.1. Caravaggio

CASTELLOTTI, M., *Caravaggio e i Giustiniani: Toccar com mano una collezione del seicento*, Centro Culturale di Milano, 2001, disponível em <http://www.giustiniani.info/cas->

tellotti.pdf, acessido em 15 de Dezembro de 2015.

DIACK, H., «Seeing is Not Believing: Art, Incredulity, and Caravaggio's Tempting Touch», in *Contrapposto 2* (2002-2003), 91-109.

FO, D., *Caravaggio al tempo di Caravaggio – In occasione della «mostra impossibile» di Caravaggio a Napoli e a Roma, 2003-2004*, Fabri editori, Milão, 2006.

FRIGERIO, L., *Caravaggio: La luce e le tenebre*, Milão, Ancora, 2012.

GRAHAM-DIXON, A., *Caravaggio*, Taurus, Madrid, 2011.

LAMBERT, G., *Caravaggio*, Taschen, Lisboa, 2003.

LANGDON, H., *Caravaggio*, Edhasa, Londres, 1999.

MACHADO, J., «Caravaggio 400», in *Brotéria* 172 (2011), 11-20.

SCHÜTZ, S., *Caravaggio – As Obras Completas*, Taschen, Lisboa, 2010.

STILO, V., «“Põe aqui o teu dedo...” A fé no corpo e suas marcas: uma reflexão entre arte e teologia», in *Pensar-Revista Eletrónica da FAJE* 3/1 (2012), 5-45.

VIDAL, C., *Deus e Caravaggio – A negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*, Edições Vendaval, Lisboa, 2011.

2.2. Arte

BELL, C., *Arte*, Edições texto & grafia, Lisboa, 2009.

BRAMBILLA, F., *El Crucificado Resucitado*, Sígueme, Salamanca, 2003.

DAVIES, P., DENNY, W., HOFRICHTER, F., *et all, A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010,

JOLY, M., *Introdução à análise da imagem*, Edições 70, Lisboa, 2015.

NADAL, E., «A imagem cristã – Tradição e modernidade», in *Communio* 6 (1989), 509-524.

- PAIS, J., *A luz na pintura de representação – Mito, representação e luz na prática pictórica (1550-1650)*, Dissertação para a obtenção do título de Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2014, disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10980/1/ulsd068186_td_vol_1.pdf, acessado a 10 de Novembro de 2015.
- PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, disponível em http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf, acessado a 10 de Novembro de 2015.
- PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del Arte Cristiano*, BAC, Madrid 1996.
- PRATER, A., «O Barroco», in WALTER, I. (Org.), *Obras-Primas da Pintura Ocidental – Vol. I*, Taschen, Lisboa, 1996, 213-272.
- TOMAN, R., *O Barroco – Arquitectura, escultura, pintura*, Rolf Toman, Madrid, 2004.
- VIDAL, C., *Invisibilidade da pintura – Uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda, Lisboa, 2015.
- WUNDRAM, M., «Renascimento e Maneirismo», in WALTER, I. (Org.), *Obras-Primas da Pintura Ocidental – Vol. I*, Taschen, Lisboa, 1996, 145-212.
- ZANIRATO, B., *Em busca da realidade: A representação do corpo na anatomia e na pintura do renascimento*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011, disponível em http://www.historia.ufpr.br/monografias/2011/2_sem_2011/barbara_sebastiana_lagos_zanirato.pdf, acessado a 16 de Outubro de 2015.

2.3. Teológicos

- AMBRÓSIO, J., «A fé como atitude dialógica de vida», in *Communio* 12/4 (1995), 425.
- _____, «Jesus Cristo mediador do encontro entre Deus e o Homem», in *Jesus Cristo o eterno no Tempo*, Didaskalia, Lisboa, 1997.

- ARMELLINI, F., *O Banquete da Palavra – Ano A*, Paulinas, Pior Velho, 2008.
- BALTHASAR, H. U. V., *Teologia da História*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2010.
- _____, *Teología de los três días – El Misterio Pascual*, Encuentro, Madrid, 2000.
- BENTO XVI, *Jesus de Nazaré – Da Entrada em Jerusalém até à Ressurreição (Parte II)*, Pincípiã, Cascais, 2011.
- BIANCHI, E., «Toccare ed essere toccati da Gesù», in <http://www.monasterodibose.it/preghiera/vangelo/9380-toccare-ed-essere-toccati-da-gesu>, 14 de Agosto de 2015.
- BORGES DE PINHO, J. E., «A dimensão comunitária e individual da fé», in *Communio* 9/5 (1992), 485-495.
- CABRAL, R., «Fé, dom de Deus e liberdade humana», in *Communio* 18/4 (2001), 293-295.
- CARREIRA DAS NEVES, J., *Escritos de São João*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2004.
- CATTAUI, G., *Baroque e rococo*, Arthaud, Paris, 1973.
- CORRÊA D'ALMEIDA, B., *A vida numa palavra – Uma nova leitura do Evangelho de S. João*, Universidade Católica editora, Porto, 2012.
- COUTO, A., *Quando Ele nos abre as Escrituras – Ano C*, Paulus, Apelação, 2015.
- DURAND, *Évangile selon Saint Jean*, Gabriel Beauchesne, Paris, 1930.
- FARIAS, J., *Antropologia e graça*, Universidade católica editora, Lisboa, 2011.
- _____, *Da incerteza à esperança – Ensaio de uma soteriologia narrativa. Uma releitura teológica do motivo da Incarnação*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012.
- FOERSTER, W., «κύριος», in *Grande Lessico del Nuovo Testamento – Vol. V*, Paideia, Brescia, 1969, 1450-1498.
- GESCHÉ, A., *JesuCristo, Sígueme*, Salamanca, 2013, 208-209.
- _____, «La invención cristiana del cuerpo», in *Franciscanum* 61/162 (2014), 215-255.
- GOMES, V., «O desejo de Deus, sinal do paradoxo e do mistério do homem na teologia de Henri de Lubac», in *Communio* 24/4 (2002), 413-426.

- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *Cristología*, BAC, Madrid, 2012.
- _____, *Jesus de Nazaret – Aproximación a la cristología*, BAC, Madrid, 1993.
- HALÍK, T., *O meu Deus é um Deus ferido*, Paulinas, Prior-Velho, 2015.
- JEDIN, H., *Historia del Concilio de Trento IV – Vol. II*, EUNSA, Pamplona, 1981.
- KASPER, W., *Jesús, El Cristo*, Sígueme, Salamanca, 2012.
- LÉON-DUFOUR, X., *Lectura del Evangelio de Juan – Vol. IV*, Sígueme, Salamanca, 1998.
- LOURENÇO, J., «O escândalo da revelação bíblico-cristã de Deus», in *Didaskalia* 21 (1991), 107-119.
- LUBAC, H., *Surnaturel – Études historiques*, Aubier, Paris, 1946.
- _____, *Sur les chemin de Dieu*, Aubier, Paris, 1966.
- MARTINS, A., «As formas do Espírito: Espiritualidade, teologia e arte», in *Theologica*, 45/2, (2010), 297-312.
- MARTO, A., «O Cristianismo fonte de uma cultura de Beleza», in MARTO, A., RAVASI, G., RUPNIK, M., *O Evangelho da Beleza*, Paulinas, 2010, 7-33.
- MATEOS, J., BARRETO, J., *El Evangelio de Juan – Analisis Lingüístico y comentario exegetico*, Cristiandad, Madrid, 1982.
- MOLTMANN, J., *Deus na criação*, Vozes, Petrópolis, 1993.
- NORONHA GALVÃO, H., «O “coração inquieto” nas *Confissões* de Santo Agostinho», in *Communio* 24/4 (2007), 399-412.
- OLIVEIRA, R., «A Antropologia da imagem de Deus: uma aproximação bíblico-teológica», in *Interações – Cultura e comunidade* 8/13 (2013), 87-115.
- POLICARPO, J., «A Cruz é a Cátedra de Deus no Mundo» – Homilia de Sexta-feira Santa (12 de Abril de 2001), in *Obras Escolhidas – Vol. 4*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 199-202.

- _____, «A Ressurreição de Cristo é o fundamento da verdadeira Religião» – Homilia de Domingo de Páscoa (15 de Abril de 2001), in *Obras Escolhidas* – Vol. 4, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 207-211.
- _____, «Reconhecer o Senhor na cruz» – Homilia na Solenidade da Dedicção da Sé Patriarcal de Lisboa e Abertura diocesana do Ano da fé (25 de Outubro de 2012), in *Obras Escolhidas* – Vol. 15, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2013, 215-218.
- _____, «A Cruz é a palavra decisiva de Deus» – Homilia de Sexta-feira Santa (18 de Abril de 2003), in *Obras Escolhidas* – Vol. 4, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2003, 261-264.
- PUIG, A., *Jesus – Uma biografia*, Paulus, Lisboa, 2012.
- QUELL, G., «κύριος», in *Grande Lessico del Nuovo Testamento* – Vol. V, Paideia, Brescia, 1969, 1391-1450.
- RATZINGER, J., *Introdução ao Cristianismo*, Principia, Cascais 2006.
- RAVASI, G., *O que é o Homem?*, Paulinas, Prior Velho, 2012.
- SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus* – Vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.
- _____, *Confissões*, Apostolado da oração, Braga, 1999.
- SANTO ANTÓNIO, «Sermão no Domingo na Oitava da Páscoa» in *Fontes Franciscanas III* – Vol. 1, Editorial Franciscana, Braga, 1998, 245-263.
- SESBOÛÉ, B., «Cristologia e soteriologia. Éfeso e Calcedónia (séculos IV-V)» in B. SESBOÛÉ (Dir.), *História dos dogmas – O Deus da salvação (séculos I – VII)* – Tomo 1, Edições Loyola, São Paulo, 2005, 291-354.
- S. FILIPE NERI, *The Maxims and Sayings of St. Philip Neri*, St. Athanasius Press, Potosi, 2010.
- TOLENTINO MENDONÇA, J., *A mística do instante: o tempo e a promessa*, Paulinas, Prior Velho, 2014.
- USPENSKI, L., *Teología del icono*, Sígueme, Salamanca, 2013.

WEST, C., *Teologia do Corpo para principiantes*, Paulinas, Prior-Velho, 2013.

3. Outra Bibliografia

BRUN, J., *A mão e o espírito*, Edições 70, Rio de Janeiro.

XAVIER, A., «Amores e desamores pelos pobres: imagens, afectos e atitudes (sécs. XVI e XVII)», in *Lusitania Sacra* 11 (1999), 59-85.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| | |
| CAPÍTULO I – ENTRE LUZ E SOMBRAS: CARAVAGGIO E A SUA OBRA | 5 |
| 1. Primeiros passos: o início lombardo | 7 |
| 2. Atrás do sonho em Roma | 9 |
| 3. Exilado de Roma – Nápoles, Malta e Sicília | 16 |
| 4. Conclusões preliminares | 22 |
| | |
| CAPÍTULO II – A REVOLUÇÃO DAS CORES E DAS FORMAS | 24 |
| 1. O nascimento de um estilo | 24 |
| 2. Influências religiosas e sociais | 25 |
| 2.1. Concílio de Trento | 25 |
| 2.2. A sociedade romana | 31 |
| 2.2.1. O ambiente | 31 |
| 2.2.2. As prostitutas | 32 |
| 2.2.3. Os pobres | 33 |
| 3. Revolução estética: dos temas à execução | 35 |

| | |
|---|----|
| 3.1. O início do Barroco..... | 35 |
| 3.2. O claro-escuro em Caravaggio | 37 |
| 4. Conclusões preliminares | 41 |
| | |
| CAPÍTULO III – TOCAR O ALFABETO COLORIDO | 43 |
| 1. <i>A Incredulidade de São Tomé</i> | 44 |
| 1.1. O quadro na história | 44 |
| 1.2. O episódio na Sagrada Escritura (Jo 20, 24-29) | 46 |
| 2. A composição | 54 |
| 3. A figura de Jesus..... | 56 |
| 3.1. O Corpo | 56 |
| 3.2. A nudez..... | 57 |
| 3.3. A chaga..... | 59 |
| 3.4. A cabeça | 60 |
| 3.5. As mãos | 61 |
| 4. O Apóstolo Tomé..... | 62 |
| 4.1. O aspecto físico..... | 63 |
| 4.2. O dedo | 64 |
| 4.3. A roupa | 66 |
| 5. Os outros discípulos..... | 67 |
| 6. Conclusões preliminares | 68 |
| | |
| CAPÍTULO IV – A PERTURBAÇÃO DA ARTE | 70 |
| 1. Cristologia | 71 |
| 1.1. Cristologia Soteriológica..... | 72 |
| 1.1.1. Jesus Cristo: a história de Deus com o homem | 73 |

| | |
|--|-----|
| 1.1.2. Jesus Cristo: verdadeiro Deus e verdadeiro homem..... | 76 |
| 1.2. Cristologia Adâmica..... | 81 |
| 1.2.1. A nudez de Adão | 82 |
| 1.2.2. A nudez de Cristo | 84 |
| 2. Antropologia da fé | 87 |
| 2.1. Desejo de ver a Deus..... | 88 |
| 2.2. A Fé como encontro | 91 |
| 2.3. A Fé como experiência comunitária | 94 |
| 3. Conclusões preliminares | 97 |
| | |
| CONCLUSÃO | 100 |
| ANEXO – ELENCO DE ILUSTRAÇÕES | 103 |
| BIBLIOGRAFIA | 155 |
| ÍNDICE | 164 |