



Caravaggio, *Retrato de Alof de Wignacourt e seu pagem*,
c. 1607-1608.

Museu do Louvre, Paris.



Caravaggio, *Retrato de Antonio Martelli, cavaleiro da Ordem de Malta*, c. 1607-1608. Florença, Palaqzzo Pitti.

Decapitação de São João Batista, tela, 1607-1608,
361x520 cm. S. João, La Valletta, Malta.



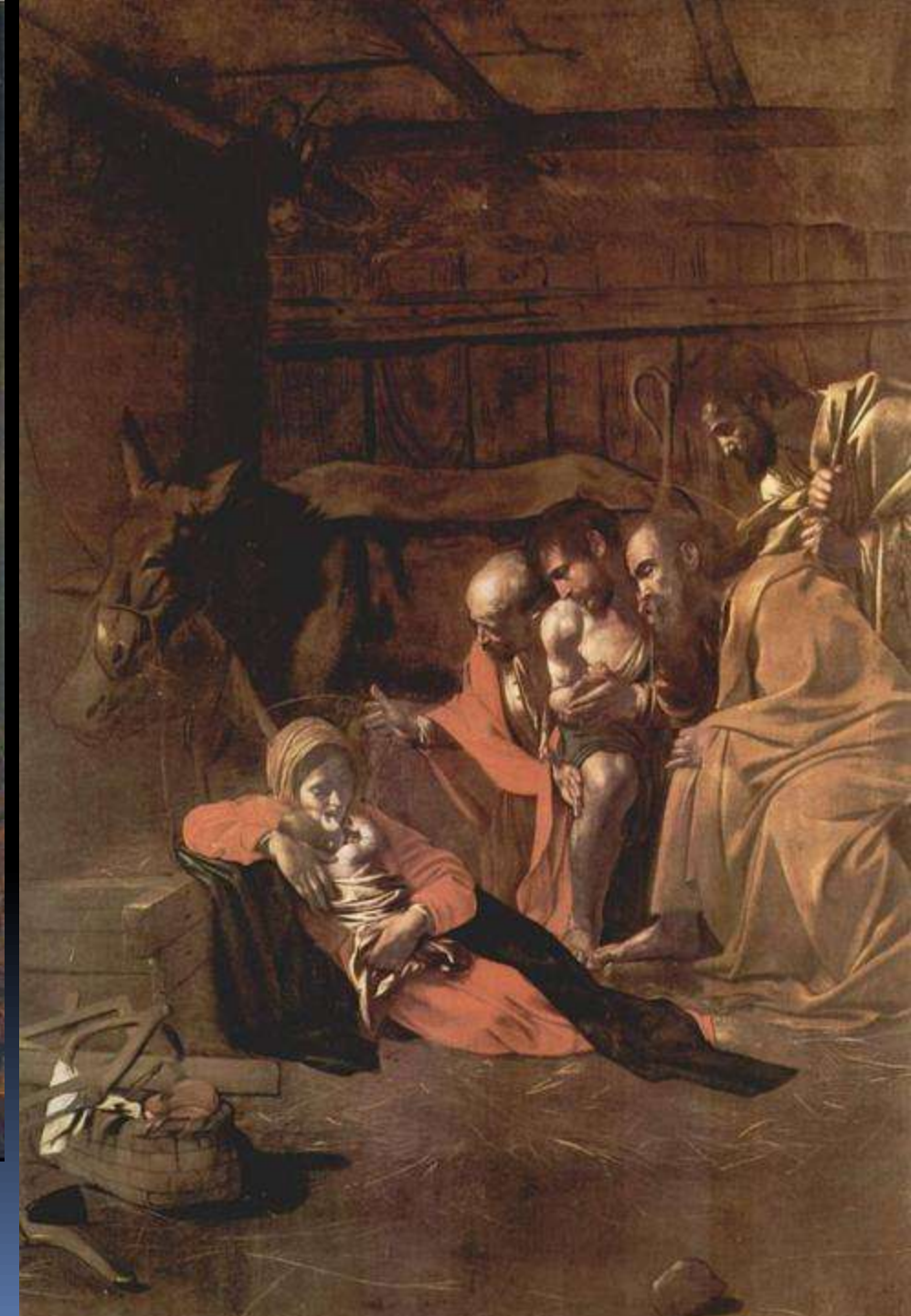


Caravaggio, *Enterro de Santa Lúcia*, 1608

Tela, 408 x 300 cm

Bellomo Museum, Syracuse

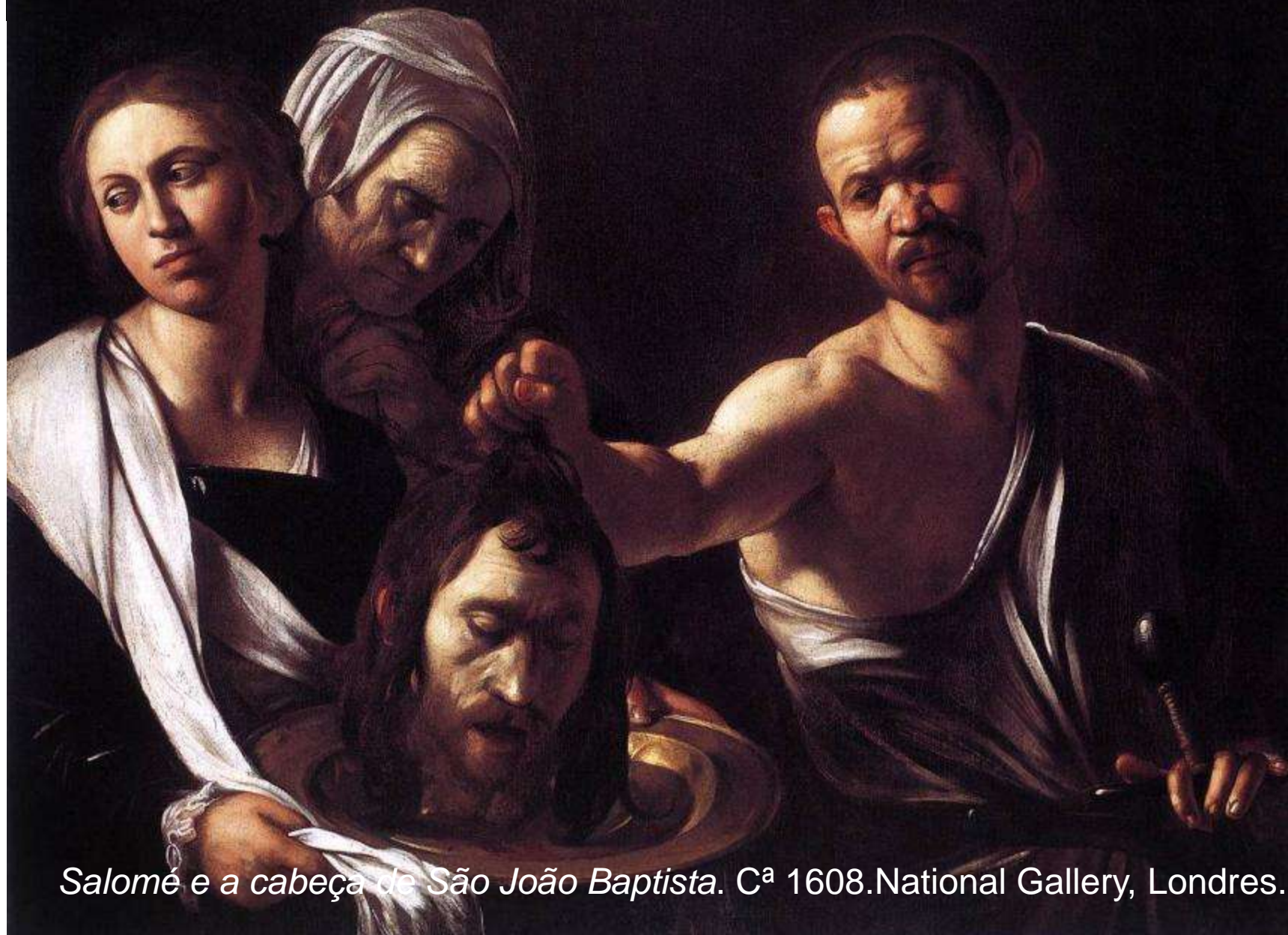




Caravaggio final: *Ressurreição de Lázaro e Adoração dos Pastores*, Museu de Messina, ambos de 1609

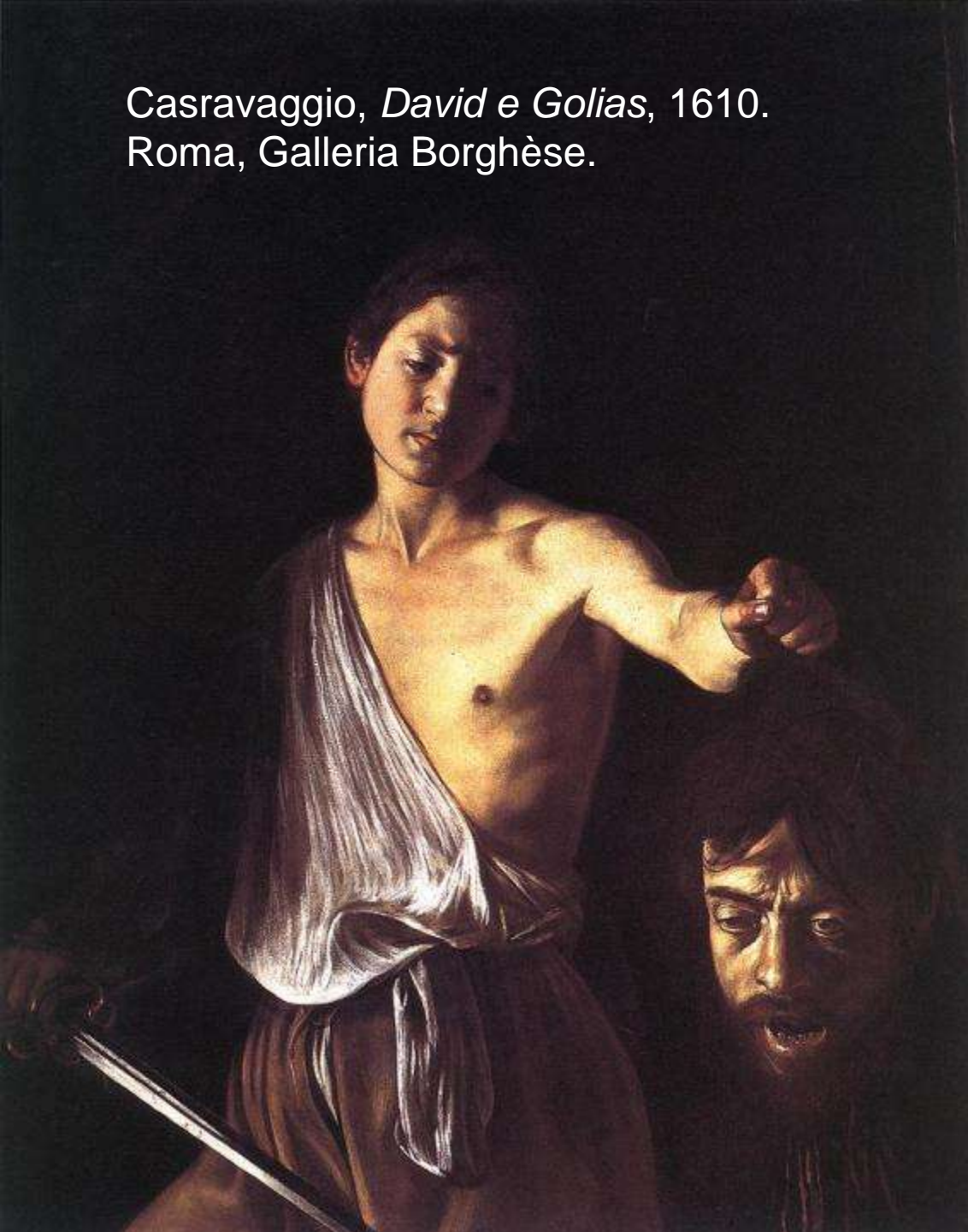






Salomé e a cabeça de São João Baptista. C. 1608. National Gallery, Londres.

Carravaggio, *David e Goliath*, 1610.
Roma, Galleria Borghese.



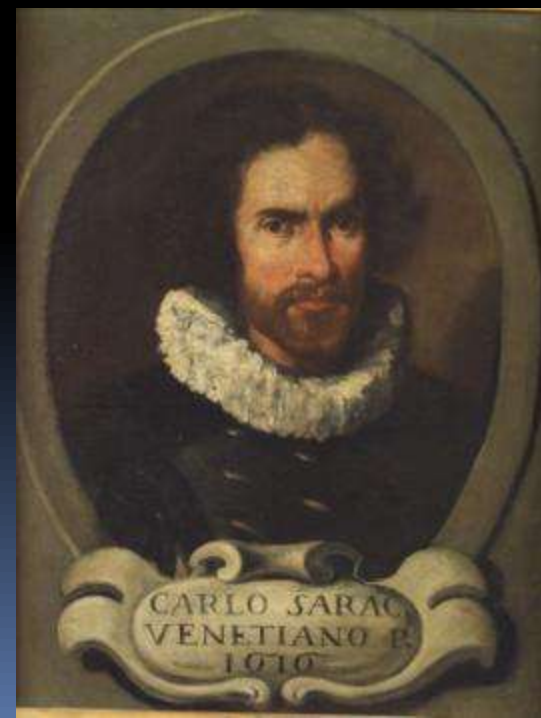
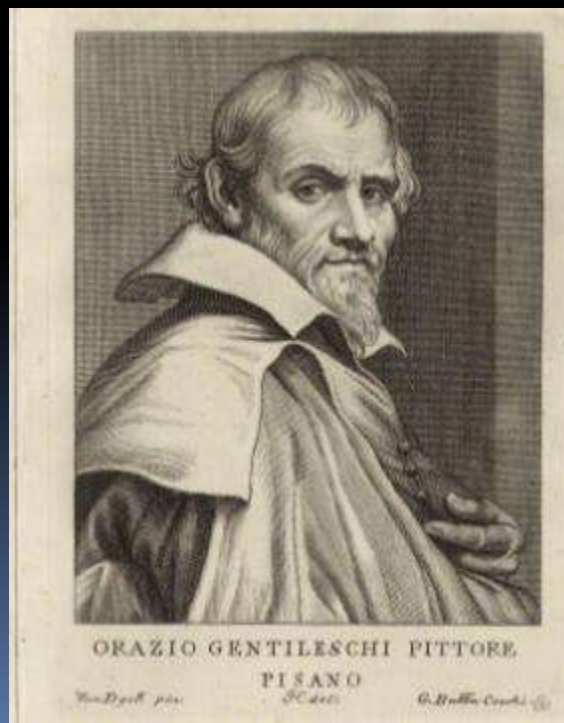
Os epígonos de Caravaggio: o «caravagismo» até c.1630

FRANCESCO GENTILESCHI (Pisa, 1563-Londres, 1639)

ORAZIO BORGIANNI (Roma, 1574-1616)

CARLO SARACENI (Veneza, 1579-1620)

BARTOLOMEU MANFREDI (Mantua, 1582-Roma, 1622)





Orazio Borgianni (Roma, 1574-1616)



Francesco Gentileschi (1563-1639), *São Francisco de Assis*.



Bartolomeu Manfredi (1582-1622), *Cena de Taberna Romana*



CARLO SARACENI

(Veneza, 1579-1620),

Santa Cecília e o Anjo.

Roma, Galleria Nazionale di
Arte Antica.



VALENTIN DE BOULOGNE (1591-1632), *Jogadores de Cartas*,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



NICOLAS TOURNIER (Montbéliard, 1590-Toulouse, 1639) , era filho de um pintor protestante de Besançon , e vai a Roma de 1619 a 1626, onde adere, por via de seu mestre Valentin, à obra de Caravaggio, cujo estilo seguiu com fidelidade. Pintou em Toulouse uma série de telas, do melhor do caravagismo francês.



Tommaso Salini, chamado MAO (1575-1625), Alegoria à Música.

Salini, que teve certo nome como pintor de naturezas-mortas, foi dos apoiantes de Baglione e um dos delatores no processo de 1603 contra Caravaggio, que levou à sua prisão.



David com a cabeça de Golias, por Miguel Ângelo Caravaggio (1571-1610). Viena, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie.



David com a cabeça de Golias, por **Antonio D'Errico Tanzio da Varallo**, c. 1620. Museo de Varallo.



Antonio d'Errico Tanzio da Varallo, *Ex-voto* proletário de invocação de S. Roque. 1631. Igreja de Camasco (Piemonte).

Estamos dentro das possibilidades de uma *leitura microscópica aplicada ao campo das artes*, i. e., uma *História vista de baixo* (utilizando o conceito marxista de António Gramsci de «classes subalternas»), para melhor se alcançar o âmbito da *circularidade cultural* percebida por Ginzburg e Castelnovo.

Correndo sempre o risco de esta opção de pesquisa, que se baseia na complementaridade de testemunhos artísticos sobreviventes, ser algo de fragmentário (até pela aceitação implícita do carácter conjectural dos dados recolhidos), é inegável que uma análise muito alargada e transversal dos comportamentos colectivos num dado momento histórico permite observar com outra objectividade o que se passou e passa no campo da produção das artes nas suas instâncias plurais, na dialéctica entre reaccionarismo e inovação -- o que só por si justifica e recomenda a prática da *Micro-História da Arte*.



Tanzio de Varallo, *Ex-voto proletário de invocação de S. Roque*. 1631.
Igreja de Camasco (Piemonte)

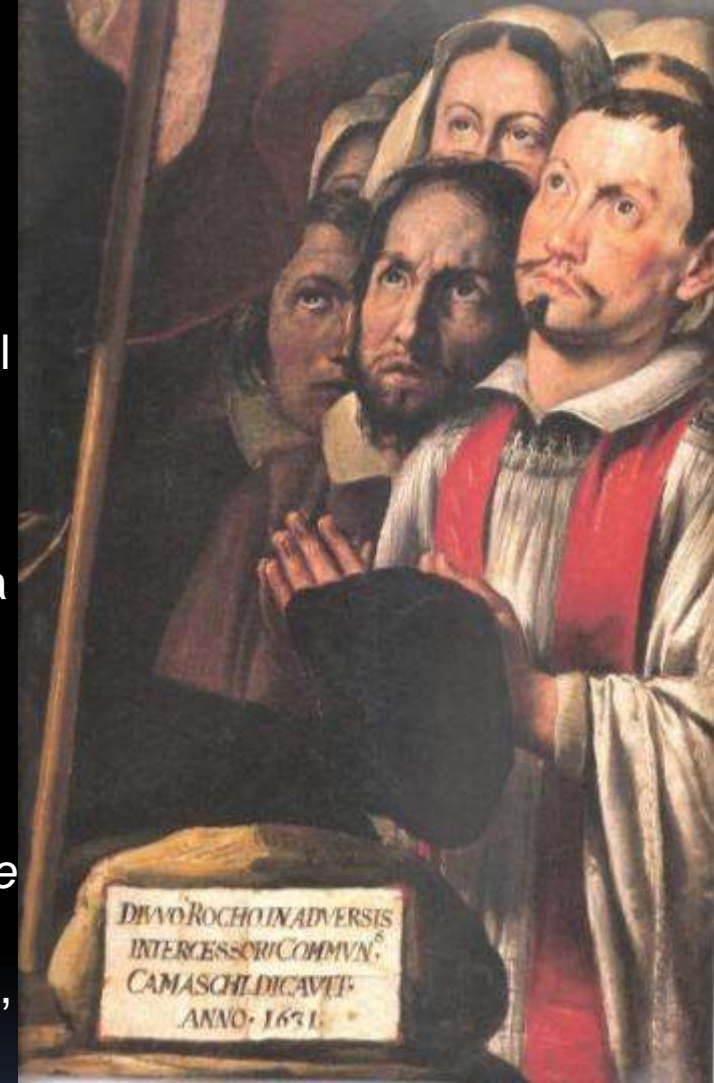
Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500*, Milano, Einaudi, 1976 (trad. portuguesa: *O Queijo e os Vermes*, Lisboa, Companhia das Letras, 2007).

Reavalia-se, no campo da teoria e prática doméstica da nossa disciplina, a mais-valia que decorre do uso do conceito de *Micro-História*, utilizado por Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg na análise do *facto artístico* (no caso da arte italiana) à luz do estudo de conjunturas globalizantes e uma visão trans-contextual e comparatista mais alargada.

O enfoque dado às situações específicas do tecido social, em contraponto a uma historiografia assente na «narrativa grandiosa» (quase sempre alheada de qualquer dimensão antropológica), confere novas valências à perspectiva micro-histórica já que, «ao atentar nos rostos individuais esquecidos no meio da multidão» (para citar a imagem utilizada em *O Queijo e os Vermes*), este método permite revalorizar, num mesmo tempo, as suas produções na esfera das artes, conferindo-lhes uma importância que a falta de enfoque havia totalmente desmemorizado.

Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo, «Centro e periferia», in *Storia dell'arte italiano*, Einaudi, Turim, 1979 (trad. portuguesa, Carlo Ginzburg, *A Micro-História e outros ensaios*, Difel, Lisboa, 1989)

Peter Burke, (trad. brasileira: *O que é História Cultural ?*, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2005, pp. 60-61).



Tanzio de Varallo, *Ex-voto proletário de invocação de S. Roque*. 1631. Igreja de Camasco (Piemonte)

O Caravaggismo em França: **Georges de La Tour** (1593-1652)





Georges La Tour

O mesmo tema em escolas diferentes: Gerrit van Honthorst (1592-1656)



GERARD HONTHORST

*Il est né à Utrecht l'an 1592. Son père peignoit en particulier les portraits & étoit long temps
Vallier & fustint pour plusieurs années de la Cour de France. Il étoit un des plus
bons de son temps pour le Peintre, son père succéda à la Cour de France
à la mort de son père & fut nommé à la Cour de France de son Alliance le Prince*



Francisco de Zurbarán, 1598-1658



Diego Rodrigues da Silva y Velázquez (1599-1660)



Con estos principios y los Retratos, que los hacía excelentes, no contentándose sólo con que fuesen parecidos en extremo, sino expresar el ayre y movimiento del sugeto (...) halló la verdadera imitación del natural...

A.A. Palomino (1715-24), El museo pictórico y escala óptica

Velázquez, pelo seu talento face ao natural com tanta liberalidade, foi chamado um segundo Caravaggio. Nele encontramos a energia dos gregos, a correcção dos romanos, a bela cor dos venezianos (.A.J. Dezliier d'Argenville: Abrégé de la vie des plus fameux peintres... París, 1762)



Diego Velázquez, *Bodegón com Cristo, Marta e Maria*
ao fundo, 1618. National Gallery

Diego Velázquez, *Bodegón com Cristo, Marta e Maria*

ao fundo, 1618. National Gallery



PORTUGAL: TENEBRISMO E NÃO CARAVAGISMO

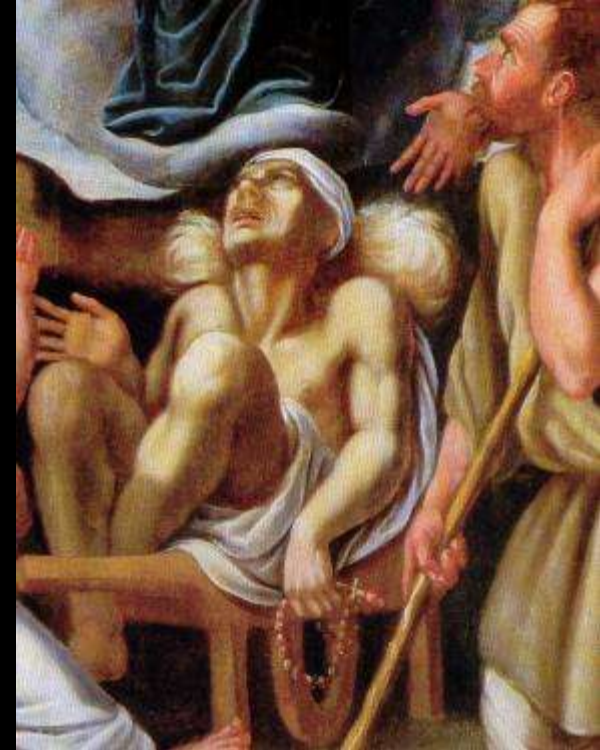
O caso de **André Reinoso** e as telas de S. Francisco Xavier, c. 1619, na igreja de São Roque.





Autor da *grande DESCIDA DA CRUZ*
da Capela do Esporão da Sé de
Évora, **PEDRO NUNES (1586-1637)**
formou-se em Roma (1606-1613)
mas nada captou aí das novidades
caravagescas, a que se manteve
totalmente indiferente (como a tantos
outros pintores que passam por
Roma); captou, sim, o neo-rafaelismo
que os últimos maneiristas da
Academia romana desenvolviam...

Pedro NUNES, *Descida da Cruz* (Évora, Sé). 1620.



Pedro NUNES, *Nª Sª dos Remedios*,
c. 1618-20. Évora, Nª Sª dos
Remédios. porm. segundo modelo de
Guido Reni (1595, Reggio Emilia).

Embora registado como membro da Accademia di San Luca de Roma entre 1606 e 1613, ao português Pedro Nunes passaram completamente despercebidas as novidades do caravagismo.



Já de Annibale Carracci, seu colega na Academia romana, captou algumas sugestões formais, como se vê no *Milagre de Nossa Senhora dos Remédios* (c. 1618) da igreja dos Remédios em Évora, onde um dos mendigos toma modelo numa tela de Annibale em Reggio Emilia, hoje em Dresden.





Gravura de Francesco Brizio, segundo composição de Annibale Carracci, *Esmola de São Roque*, segundo a tela de Reggio Emilia, hoje no Museu de Dresden.

IMPACTOS CARAVAGESCOS NA ARTE PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

Flagelação de Cristo, tela de anónimo autor micaelense a partir de modelo caravagesco de Carlo Saraceni. Segunda metade do século XVII. Ponta Delgada, igreja de São Sebastião





IMPACTOS CARAVAGESCOS NA ARTE PORTUGUESA DO SÉCULO XVII

Pormenor da tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, atribuído ao modesto pintor bejense João da Cunha, c. 1660-70.

Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, Portel.



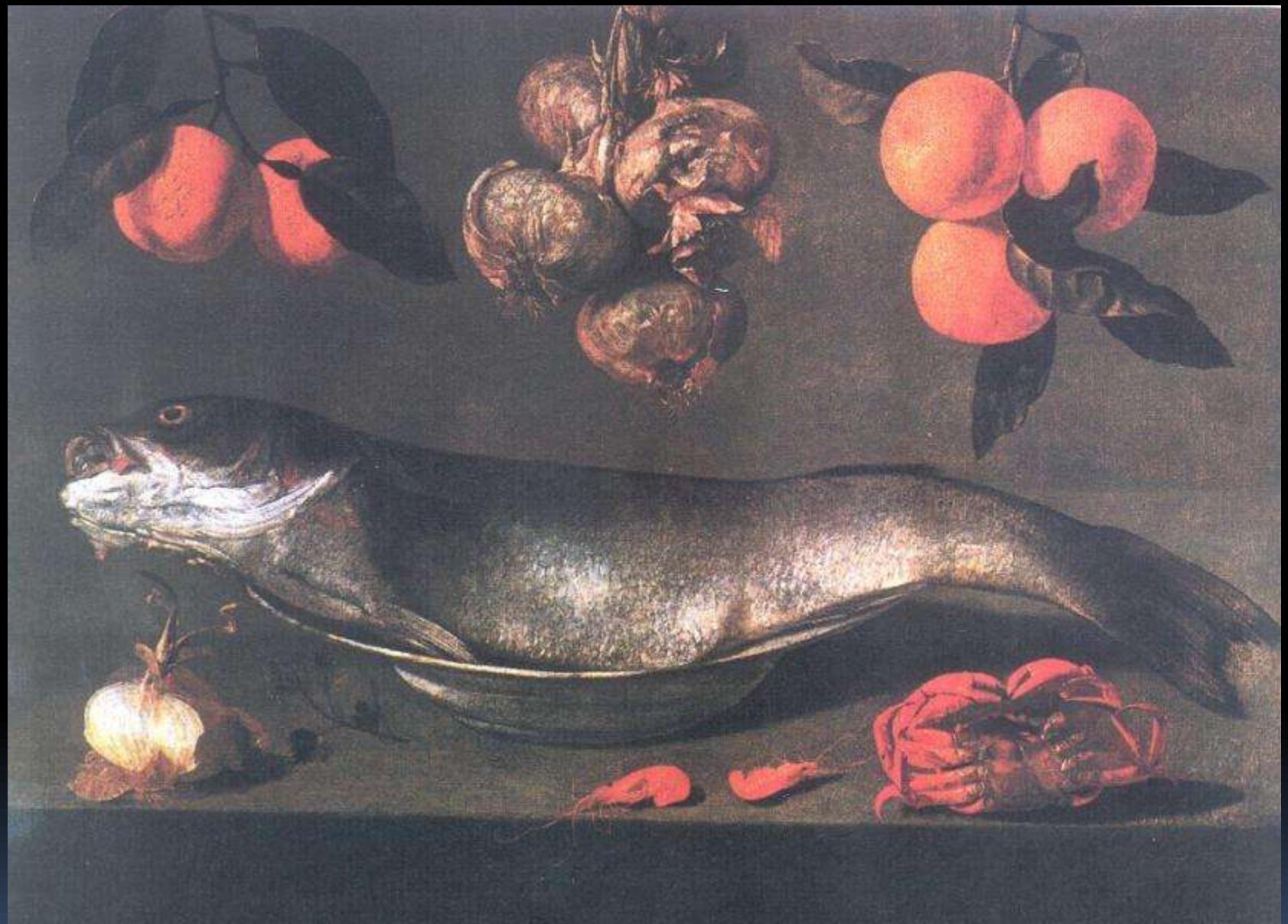
Cristo perante Caifás e negação de Pedro, atribuída a João da Cunha, cerca de 1660-70. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Socorro, de Portel.



Gerard Seghers, *Negação de Pedro*, c. 1620-25.
Raleigh, North Carolina
Museum of Art.



Pormenor da tela *Cristo perante Caifás e negação de Pedro*, de João da Cunha (?),
c. 1660-70. Convento de
Nossa Senhora do Socorro,
de Portel.



Baltazar Gomes Figueira, *Natureza Morta com peixe, laranjas, cebolas e caranguejo*, 1645. Paris, Musée du Louvre.



Baltazar Gomes Figueira, *Virgem da Anunciação* (conjunto e pormenor do *florero*), c. 1640-45.

Mosteiro de Alcobaça





JOSEFA DE ÓBIDOS (Josefa de Ayala) (1630-1684), *Santa Maria Madalena*, c. 1650. Cobre (com inscrição no reverso a indicar que o cobre era de Baltazar). Coimbra, Museu Machado de Castro.

As zonas iluminadas pelo artifício da luz da *candela*, pólo orientador de leitura, destacam o corpo, esbatendo a penumbra em nuances onde o sobrenatural se faz eco visível e definindo valores da caveira descarnada, o cilício e o Cristo na cruz em intenso claro-escuro. Fruto da definição dos valores lumínicos, a pecadora assume o símbolo da reconversão. Há paralelos com a arte nórdica de Seghers, Schut ou Van Thulden e palpitações de *chiaroscuro* que quase transformam num epígono de Trophime Bigot. Josefa conhecia algo sobre a natureza e poder ondulatório da envolvência da luz sobre a matéria, sua materialidade corpuscular e as trajectórias abertas pelos fenómenos ópticos. O facto de Baltazar possuir na casa da Rua Nova em Óbidos uma espécie de «câmara escura», teria permitido a Josefa estudar as infinitas possibilidades ópticas oferecidas pela luz. Esta obra dá óptimo testemunho dessa sedimentação de conhecimentos, e assegura lugar não despiciendo à arte portuguesa nesse panorama de invenção pictural das luzes.



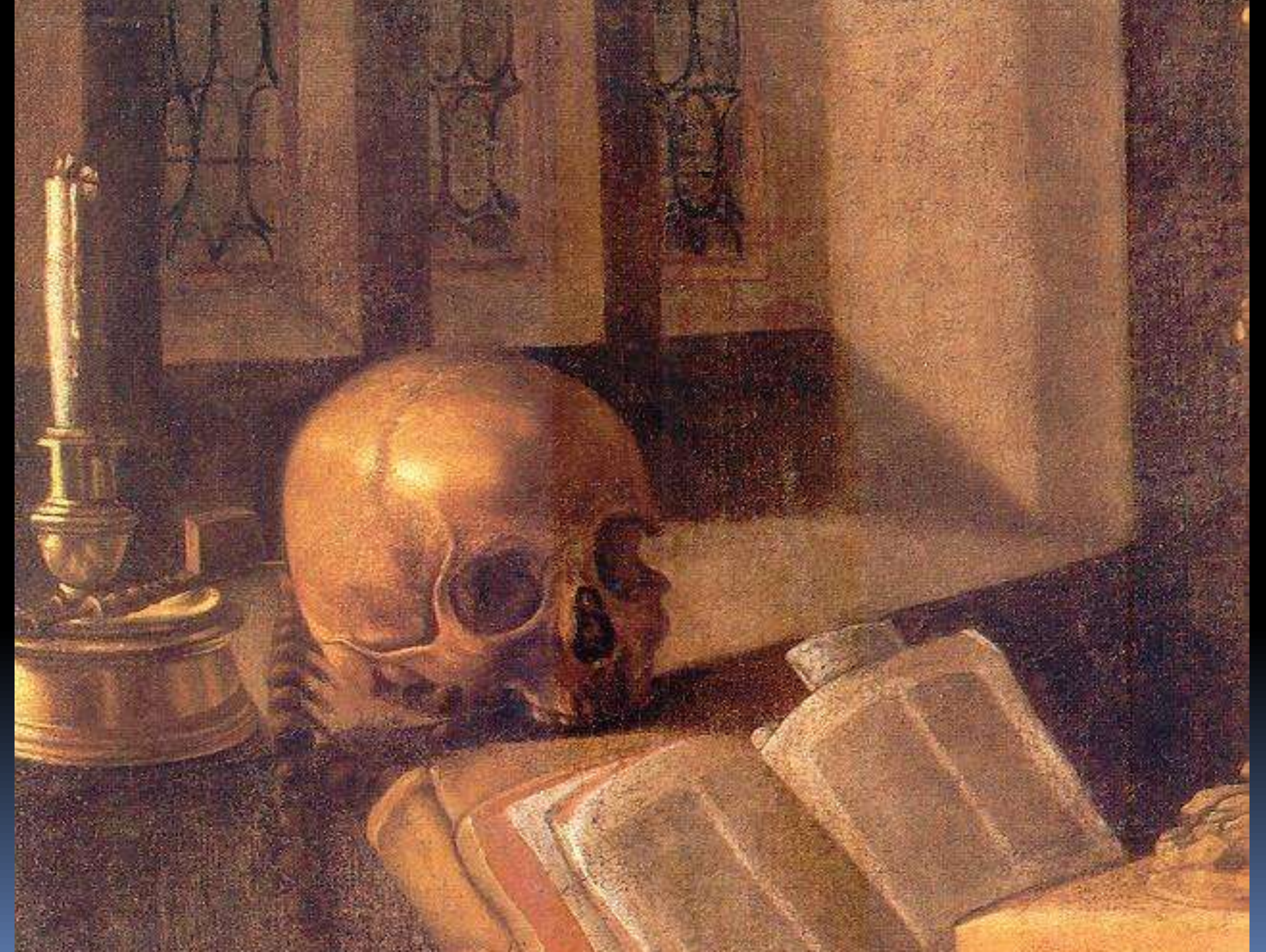
Josefa de Ayala, *Casamento místico de Santa Catarina*. 1661.
Óbidos, Santa Maria.



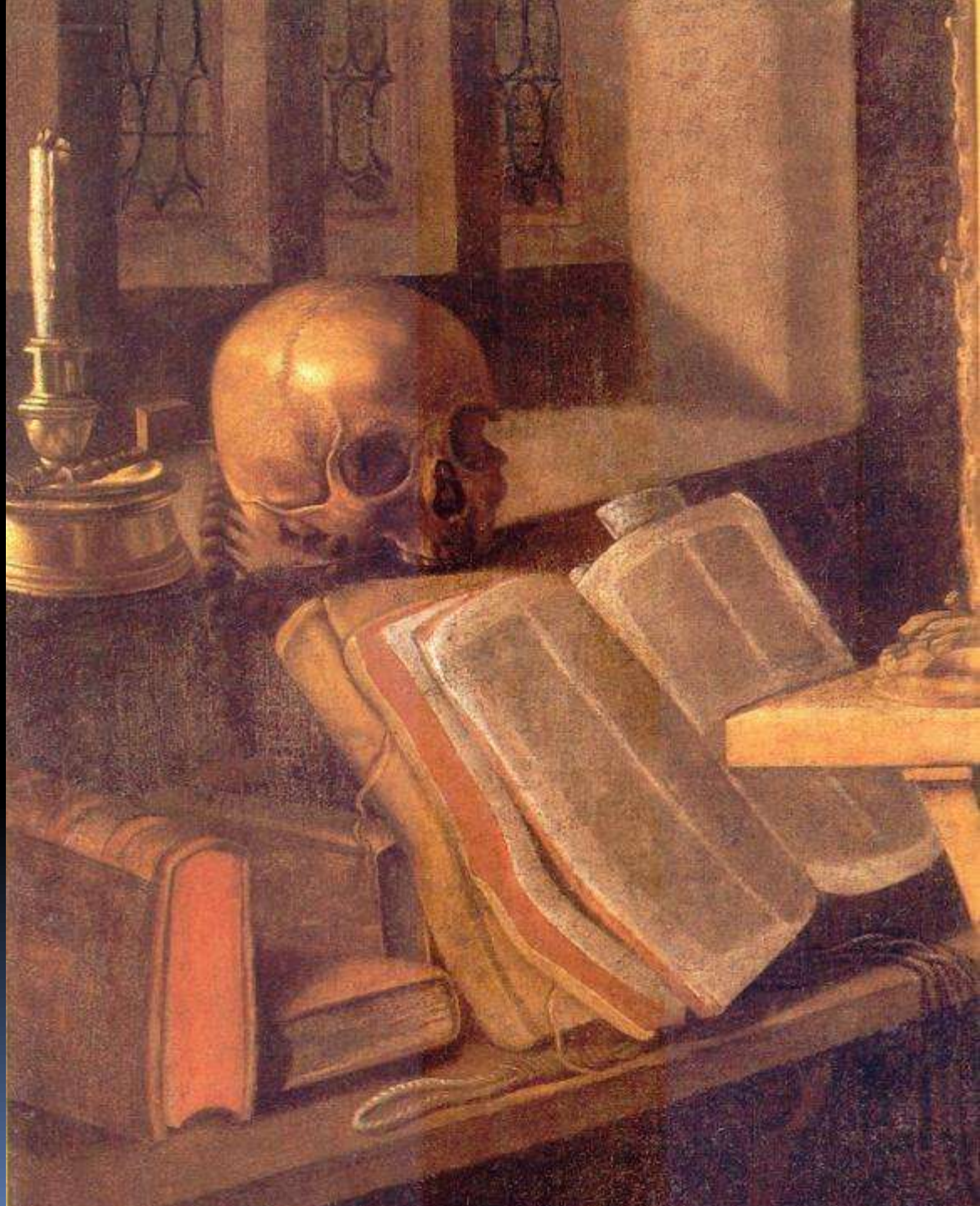
Josefa de Ayala, *O Beneficiado Faustino das Neves*, c. 1670. Museu de Óbidos



José do Avelar Rebelo, *São Jerónimo num gabinete de trabalho*, cerca de 1650. Mosteiro dos Jerónimos, Refeitório.



**José do Avelar
Rebello, *São Jerónimo
num gabinete de
trabalho* (pormenor
com *vanitas*)**





Marcos da Cruz (c. 1610-1683), *O Milagre da Hóstia Consagrada de Paris em 1290*. Tela proto-barroca, c. 1650. Igreja matriz de Bucelas.



Marcos da Cruz (1610-1683), *Nascimento de Jesus* (com Anjo 'a la candela') e presença de um frade franciscano, tela do tecto da nave da igreja da Madre de Deus em Xabregas, c. 1660-1670.

Identificadas por Luís de Moura Sobral, estas telas integram algumas das telas mais intensamente 'realistas' de toda a pintura portuguesa do século XVII, com incidências da tradição 'caravagesca'.



La decapitación del Bautista: cuadro original del Caravaggio, el qual está colocado en la Secretaría de Estado del R. Palacio de Madrid.



Biblioteca Digital Hispánica, Grabados calcográficos -- Francia -- S.XVIII

Inscripción en el margen inferior: ECCE HOMO. Más abajo: Gravé d'après le Tableau original... qui est dans la Galerie de ... le Comte de Bruhl... et premier Ministre de Sa Majesté le Roi de Pologne, Electeur de Saxe etc.

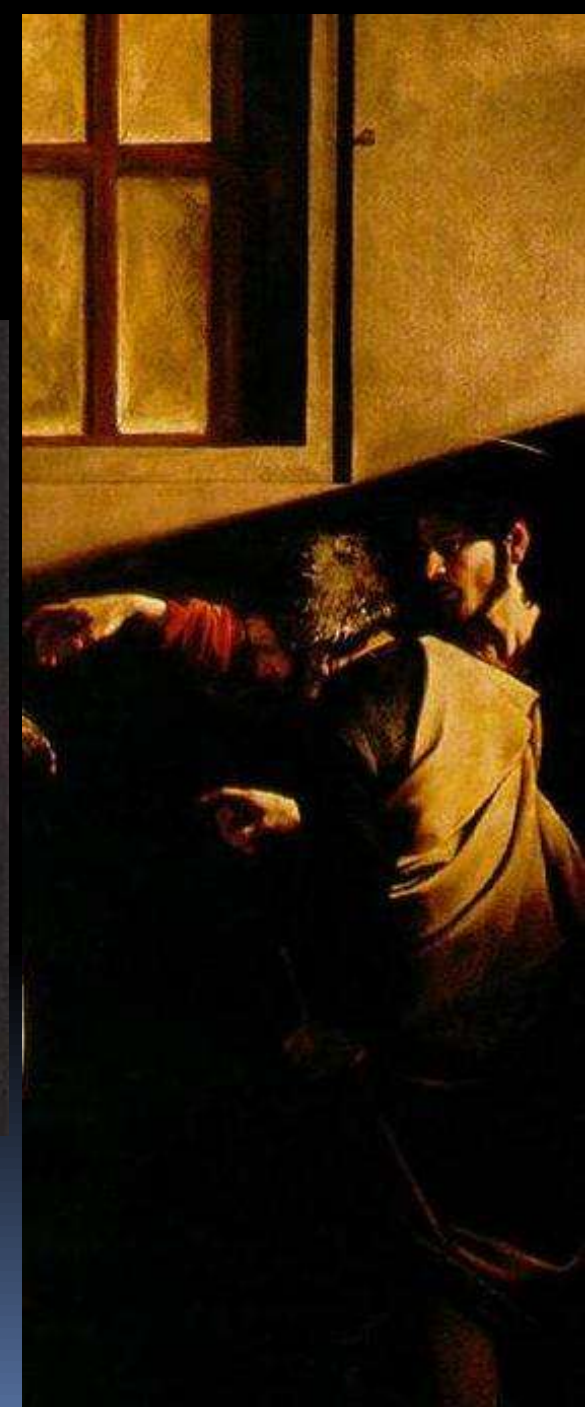


Barahona Possolo, *Maria de Magdala*, 2008



Roberto Ferri, *Ángelo Infernico*, 2007

Caravaggio



Michelangelo Merisi da Caravaggio

Milão, 29-IX-1571 – Porto Ercole, Roma, 18-VII-1610