

Caravaggio e a Madona de Loreto – o espaço potencial na aliança entre o realismo e o fantástico

*Caravaggio and the Madonna of Loreto –
the potential space in the alliance between realism and the fantastic*

*Caravaggio y la Virgen de Loreto:
el espacio potencial en la alianza entre el realismo y lo fantástico*

Anchyses Jobim Lopes

*À Izabel e Alessandro Karlin, em agradecimento à pesquisa e
acesso à vários Caravaggios em sua terra natal.*

Resumo

Breve biografia de Caravaggio, principal pintor do barroco italiano. Artista que não produzia desenhos para depois pintá-los, mas modelos vivos em cenas teatrais. A Madona de Loreto, ou dos Peregrinos, em cuja casa, junto com o Menino, teria vindo da Terra Santa até a Itália pelos ares, acompanhada por anjos. A encomenda do quadro para a Basílica de Santo Agostinho em Roma. O realismo associado ao fantástico no quadro de Caravaggio. Descrição do espaço transicional postulado por Winnicott, com acréscimos de sua leitura por McDougall. A lenda de que pela fé as imagens do quadro poderiam ganhar vida: mescla de realismo, fantasia e sexualidade infantis. Coincidência ou não de o pé da Virgem se assemelhar ao pé da Gradiva, escultura admirada por Freud. Sensualidade, fantasia e desejo infantis, transformados em obra de arte pelo espaço transicional.

Palavras-chave: arte, fantasia, Caravaggio, espaço transicional, Winnicott, McDougall.

Abstract

Brief biography of Caravaggio, the leading painter of the Italian Baroque period. An artist who did not produce drawings to later paint them, but rather live models in theatrical scenes. The Madonna of Loreto, or the Madonna of the Pilgrims, in whose house, together with the Child, he is said to have come from the Holy Land to Italy through the air, accompanied by angels. The commissioning of the painting for the Basilica of Saint Augustine in Rome. Realism associated with the fantastic in Caravaggio's painting. Description of the transitional space postulated by Winnicott, with additions from his reading by McDougall. The legend that through faith the images in the painting could come to life: a mixture of realism, fantasy and infantile sexuality. Coincidence or not, the foot of the Virgin resembles the foot of Gradiva, a sculpture admired by Freud. Sensuality, fantasy and infantile desire, transformed into a work of art by the transitional space.

Keywords: Art, Fantasy, Caravaggio, Transitional space, Winnicott, McDougall.

Resumen

Breve biografia de Caravaggio, el pintor más destacado del Barroco italiano. Un artista que no realizó dibujos para pintarlos posteriormente, sino modelos vivos en escenas teatrales. La Virgen de Loreto, o la Virgen de los Peregrinos, en cuya casa, junto con el Niño, se dice que llegó de Tierra Santa a Italia por el aire, acompañado de ángeles. El encargo de la pintura para la Basílica de San Agustín en Roma. El realismo asociado a lo fantástico en la pintura de Caravaggio. Descripción del espacio de transición postulado por Winnicott, con añadidos de su lectura por McDougall. La leyenda de que a través de la fe las imágenes de la pintura podían cobrar vida: una mezcla de realismo, fantasía y sexualidad infantil. Casualidad o no el pie de la Virgen se asemeja al pie de Gradiva, una escultura admirada por Freud. Sensualidad, fantasía y deseo infantil, transformados en obra de arte por el espacio de transición.

Palabras-clave: arte, fantasía, Caravaggio, espacio de transición, Winnicott, McDougall.

Caravaggio – curta biografia

Caravaggio, o principal pintor do barroco italiano, cujo nome de batismo era Michelangelo Merisi, nasceu em Milão e faleceu em Porto Ercole, na costa da Toscana (1571-1610). Derivou seu nome artístico de uma pequena cidade da Lombardia, ao leste de Milão, de onde sua família se originara. Uma família de boa situação econômica, que em Milão servia aos marqueses senhores da vila de Caravaggio.

Cinco anos mais tarde, quando a peste assolou Milão, a família retornou à sua vila de origem. Sem muito êxito. Pouco tempo depois, no mesmo dia, o pai e o avô do futuro pintor faleceram da peste, pouco depois seu tio. Nada mais se sabe de sua infância. Uma única certeza é a de que seu talento foi precocemente reconhecido. Aos doze anos retornou a Milão como aprendiz do pintor Simone Peterzano. Aos dezenove anos faleceu sua mãe e, aos vinte, Michelangelo Merisi foi tentar a sorte como artista em Roma. Onde, em momento desconhecido, adotou o nome da cidade originária de sua família: Caravaggio. Teria permanecido em Roma de 1592 a 1606.

Pintou alguns quadros com situações trágico-cômicas, vários com adolescentes, uns poucos com referências mitológicas, mas a maioria de suas obras é sobre temas

religiosos. Adoração de madonas e santas, conversões, escolhas divinas, traições, execuções e sacrifícios – obras todas preñes de luz e escuridão, construindo cenas que hoje seriam cinematográficas.

Outra característica marcante de Caravaggio é a de que, ao contrário de Leonardo da Vinci ou Michelangelo, jamais foram encontrados desenhos ou esboços para seus quadros. O pintor pagava para que posassem. Algumas vezes, apenas uma pessoa. Mas, na maioria das vezes, pagando vários figurantes, Caravaggio formava uma cena teatral. Imóveis por mais de hora, ou horas, Caravaggio tinha de pintar rapidamente suas cenas, pois seus modelos ficavam fatigados. O que surpreende ainda mais a precisão, os detalhes e o grande número de pinceladas de cada obra. Aos olhares do século XX, a dramaticidade de seus quadros revelou-se estarrecedora.

Ele substituiu a luz universal e platônica do Renascimento por uma luz cotidiana e dramática. (...) ele percebeu que havia indivíduos ao seu redor que nunca haviam aparecido nos grandes retábulos e afrescos, indivíduos que haviam sido marginalizados pela ideologia cultural dos dois séculos anteriores. (Pasolini, 1974/ 2023, p.178)

Se, por um lado, Caravaggio por toda parte que fosse possuía amigos e mecenas fiéis, por outro, também possuía um temperamento violento e brigão. Por fim, cometeu um assassinato que o obrigou a fugir de Roma. As trajetórias seguintes, no curto período de quatro anos, se deram por vários lugares no sul da Itália e em Malta, sem jamais deixar de pintar. Foi, principalmente, durante sua estadia em Roma, local onde por mais tempo residiu em sua vida adulta, que Caravaggio influenciou algumas dezenas de pintores. Muitos vindos do norte da Europa. Em vários países europeus surgiram gerações de “caravagistas”. O pintor flamengo Peter Paul Rubens durante oito anos viajou pela Itália. Esteve bom tempo em Roma e foi pessoalmente influenciado. Pintou sua versão de um quadro de Caravaggio e vendeu quadros do próprio pintor na Itália e no norte da Europa. Duas gerações adiante, a luz de Caravaggio também influenciaria Johannes Vermeer, pintor holandês que nunca esteve na Itália.

Caravaggio retornou a Nápoles em 1609 seus admiradores em Roma, os poderosos cardeais Gonzaga e Borghese, continuavam no seu empenho em revogar sua sentença de morte. No ano seguinte chegou a notícia de que o Papa finalmente concordara em lhe conceder perdão. Caravaggio partiu rumo ao norte, para estar mais perto de Roma. Por barco, com alguns quadros para presentear e influenciar seus protetores. Mas numa escala da viagem foi preso. Desta vez, não havia feito nada - ou a lista dos procurados estava desatualizada, ou fora apenas um engano. Em pouco tempo, o pintor foi solto. O barco partira com os quadros e sem o passageiro. Caravaggio seguiu mais de cem quilômetros por terra, aparentemente a pé, para reencontrar o barco e recuperar seus quadros. Mesmo sua morte é controversa. Os biógrafos discutem se foi por exaustão e/ou por alguma doença que o acometia há muitos anos, talvez malária ou sífilis. Outros autores aventaram a hipótese de que a causa tenha sido um envenenamento crônico pelo

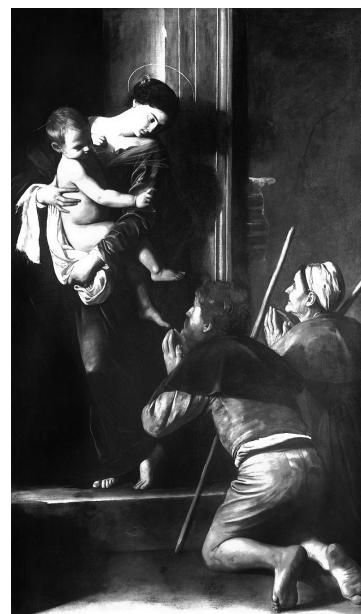
mercúrio e chumbo das tintas. Mas o local de sua morte é sempre dito Porto Ercole, na costa da Toscana, onde foi enterrado quase como indigente. Alguns dias depois, sem que ainda se soubesse do falecimento, o Papa tornava público seu perdão.

A partir do século XX, a atribulada vida de Caravaggio serviu de tema para seriados e filmes.

Madona de Loreto: vários milagres, várias histórias e um quadro

Madona de Loreto ou Madona dos Peregrinos (fig.1) é uma famosa pintura do mestre barroco italiano Caravaggio, datada de 1604-1606. Uma capela foi comprada pela viúva do marquês Ermete Cavalletti, na Basílica de Sant'Agostino no Campo de Marte, em Roma. Desde então, o quadro da Madona de Loreto está abrigado na Capela Cavalletti. No quadro, a Virgem Maria descalça e um menino nu aparecem para um casal de mendigos em peregrinação. Os dois mendigos também podem ser interpretados como o próprio marquês Cavalletti e sua mãe. É relatado o costume de que na peregrinação a Loreto fossem usadas roupas pobres e velhas, e se fosse descalço.

Figura 1: Madona de Loreto



Ao final da Idade Média surgiram histórias de que a casa onde Maria, Jesus e José teriam vivido na Judeia, no século I, não só ainda existiria, assim como, com a expulsão final dos cruzados da Palestina, correria o risco de ser destruída pelos mulçumanos. Então, a casa teria sido milagrosamente carregada por anjos. Primeiro, para a Croácia. Como o local ainda era perigoso, em 1294 anjos a transportaram novamente através do Mar Adriático até as florestas perto de Ancona, na península itálica.

A Santa Casa foi transferida novamente três vezes. Mas também há baixos-relevos muito mais tardios, do século XVI, que retratam a casa sendo transportada pelo mar, conforme figura 2:

Figura 2: Santa Casa



Uma autoridade sobre Loreto resumiu a controvérsia a respeito da fuga milagrosa da Santa Casa escrevendo que ela atraiu “o ridículo de metade do mundo e a devoção da outra metade” (Stanley, 2024/27 de novembro). O apoio papal à tradição de Loreto surge relativamente tarde. O local que hoje abriga a basílica da Santa Casa de Loreto, no município italiano do mesmo nome, teve sua construção iniciada em 1468. A primeira bula que menciona a transladação é a de Júlio II, de 1507, e se expressa de modo bastante cauteloso. Em 1920, o Papa Bento XV declarou Nossa Senhora de Loreto padroeira dos viajantes e pilotos. Em 2012, Bento XVI visitou o Santuário para marcar o 50º aniversário da visita de João XXIII.

Além da história supranatural da casa em Loreto, há no próprio quadro de Caravaggio, com suas cores e luz fortíssimas, vários detalhes que em um primeiro momento induzem à crença de que o quadro seja de forte realismo. Mas em um segundo momento sugerem o oposto: uma obra com o outro pé no fantástico e todo um movimento imaginativo inerente à fantasia do pintor. Assim como nada de placidez ou êxtase, mas confronto e fantasmagoria.

Madona de Loreto: a ambivalência em sua luz, o fantástico do realismo

Em um primeiro momento o quadro de Caravaggio irrompe pela intensidade da luz fora e dentro de suas cores. Em seguida, cativa por sua simplicidade. Uma porta aberta e quatro personagens: a Madona em pé, acima de um alto degrau, segura em seus braços o filho nu, beirando já bem mais de ano; abaixo dois idosos em vestes pobres e sujas; à esquerda, um homem descalço e de pés sujos e, ao seu lado, à direita, uma mulher ainda mais idosa, também vestindo roupas gastas, da qual não vemos os pés, ambos ajoelhados e com as palmas das mãos juntas. Seria apenas um momento de contraste entre o sagrado e o profano, mas, aos poucos, o quadro se desdobra na descoberta

de outros detalhes que fornecem múltiplas interpretações.

O rosto circunspecto e o olhar firme da Virgem, em um movimento de estar prestes a retirar-se com seu filho para dentro da casa, opõem-se a qualquer êxtase ou beatitude. Em forte contraste com a atitude do menino e seu leve sorriso, que com o dedão do pé direito toca nos dedos indicadores do ancião. Entre um bebê e um idoso, Caravaggio excedeu-se em seu imaginário, criando a mais singela das formas de uma benção.

Mas estaria a Virgem realmente se retirando para dentro da casa? Na mesma Basílica de Sant'Agostino há também uma outra escultura, bastante convencional, da Virgem e o bebê: a Madona do Parto, datada de 1521, obra do escultor e arquiteto Jacopo Sansovino (1486-1570). Obra venerada por seu poder de tornar as mulheres férteis, e sobre a qual há uma lenda de que se fiéis rezassem com grande intensidade, a estátua ganharia vida por alguns momentos. Há quem defenda que o quadro de Caravaggio teria parte de sua inspiração na estátua da Virgem do Parto, e que também a imagem da Madona de Loreto poderia, pela fé dos devotos, ganhar vida.

Há vários quadros da Santa Casa com asas, sendo levada pelos ares com a ajuda de anjos. Um pouco mais trabalhoso do que uma estátua ganhar vida, mas coerente com o imaginário infantil, no qual não há separação nítida entre o que é vivo e o que é inanimado. A porta da Santa Casa do quadro de Caravaggio, além do detalhe de vários tijolos da parede estarem precisando de reboco, o que poderia ser um símbolo de humildade, também possui abaixo um degrau, sob os pés da Madona, que é extremamente alto, com duas marcas redondas, que sugerem olhos, úteis para guiar por grandes distâncias uma casa voadora.

Winnicott, McDougall e a criatividade: objetos e espaço potencial

Winnicott descreve os fenômenos transicionais configurando a dimensão humana

onde o brincar não está nem dentro, nem fora do bebê – “mas ‘se a brincadeira não está nem dentro nem fora’, onde ela está?” (Winnicott, 2019, p.156) Ela não está. Ela é criada e mantida viva pelo bebê, naquilo que Winnicott denominou de espaço potencial. Espaço que une o externo (preferencialmente a mãe) e o interno (preferencialmente o seio). Winnicott parte do princípio de que é no espaço potencial onde se associam as mais precoces brincadeiras, assim como se originam as experiências culturais, lugar onde também surgem a arte e a religião.

Todos os bebês passam por experiências boas ou ruins. O vertiginoso desenvolvimento que ocorre no primeiro ano de vida, associado ao seu enorme cérebro em desmedido aumento de mais neurônios e novas sinapses, torna a percepção cada vez mais ampla do meio que o cerca. O mundo do bebê é uma fonte permanente de traumas. Sendo estes, marcas tanto do que é bom quanto do que é ruim. Nascemos sem “instintos”, comportamentos inatos em outros animais, que são padrões predeterminados, pouco ou nada susceptíveis de adaptação. Temos a diferença de trazer a pulsão, desprovida de conteúdo, mas que se associa às experiências boas ou ruins vividas. No espaço potencial, o bebê procura recriar dentro de si, de maneira alucinatória, a quase impossível fusão com o universo materno e tudo mais de relevante que o cerque.

Winnicott censura o criador da psicanálise, porque “Freud não determina um lugar para a experiência da cultura” (2019, p.154). Os fenômenos transicionais originam-se tanto da vivência com o externo, quanto do ao que é interno ao bebê. Claro, que o que vem de fora ou de dentro (segundo a classificação dos adultos) é vivido muitíssimo diverso do que faria um adulto ou mesmo uma criança ao final da primeira infância. Mas Winnicott é categórico:

O lugar onde a experiência cultural se localiza é o *espaço potencial* entre o indivíduo e o ambiente (...). Pode-se dizer o mesmo do brincar. Experiências culturais começam com a vida criativa manifestada inicialmente na brincadeira (2019, p.162).

Winnicott, além de não aceitar a pulsão de morte freudiana, pouco fala do outro lado do brincar e do espaço potencial - o lado da frustração, da raiva, da ausência afetiva e corporal da mãe e de outros que a substituam, do desconforto e das dores causadas por vicissitudes usuais de infecções, má digestão e outras razões corporais ou afetivas. Vivências que, mesmo se não forem tão impactantes que paralisem qualquer resposta psíquica, que não berros de choro e bruscos movimentos pouco coordenados, também podem povoar o espaço potencial.

Precocemente o bebê descobre que o seio, a mamadeira e todas as outras vivências de calor e conforto, muitas vezes, também lhe faltam. O que não deixa de ser um dado de realidade sinalando perigo, pois sem todos e tudo que o cerca, não sobreviveria. Fica mesmo difícil escapar à formulação freudiana da pulsão de morte, ou à conceituação kleiniana do seio mau. Nestes momentos de crise extrema há o risco de que cesse toda vida psíquica. Mas em um segundo momento, o trauma é atenuado por quem o acode e conforta, embora a memória da “catástrofe” permaneça. Contudo, trazida ao espaço potencial, esta memória pode ser revivida e, aos poucos, ser elaborada, com o lado amoroso podendo tornar-se mais forte que o do ódio, e aos poucos elaborada.

Passados os riscos de sobrevivência orgânica e psíquica, surge um risco maior: o crescimento corporal e psíquico do bebê torna-se inevitável, além da descoberta de que, de tempos em tempos, sempre há alguém ou algo que lhe rouba a exclusividade do seio ou mamadeira. Apesar de seu narcisismo, não há como o bebê não perceber que também lhe privam da exclusividade do seio, da mãe ou

substituta(o). Os motivos podem ser as tarefas caseiras, outros filhos, trabalho, cônjuge ou simplesmente exaustão. Então o desenvolvimento do bebê, mesmo nos primeiros meses, também o força ao uso do espaço potencial como razoável substituto compensatório. E por mais que tenham ocorrido vivências da pulsão de morte, se também há um pouco de pulsão de vida, pode sempre haver algum ganho e alguma satisfação para o bebê neste espaço.

Um pouco mais além, o bebê chegará à percepção da diferença sexual e às versões clássicas do complexo de Édipo. Mas com as qualidades que defendeu Klein e muito mais precoces do que fora postulado por Freud - desejar o genitor do sexo oposto e eliminar o do mesmo sexo, ou o contrário. Saímos do bebê winnicotiano, pois o bebê kleiniano, com toda pulsão de morte de seu narcisismo, nada possui de placidez angelical, o que conflui para o dilema insolúvel da ambivalência.

Mas aqui também podemos realizar uma leitura diferente dos fenômenos transicionais. Basta que seja doado um pouco de Eros ao espaço potencial para que nele a pulsão de morte seja transformada em algo prazeroso e criativo. Lembremos como infantes e crianças, nos seus primeiros anos, têm prazer em criar novas formas e usos com seus brinquedos. Mas como também são repetitivos neste brincar, geralmente, terminam pela destruição das formas criadas que possivelmente simbolizam figuras edípicas. Apesar deste amadurecimento, o mundo do bebê, os desequilíbrios pulsionais, permanecerão ao longo de todo seu crescimento e na vida adulta. Várias ilusões escondidas no fundo de cada um de nós permanecerão. Assim resumiu McDougall:

A descoberta, por parte da criança, da diferença entre os sexos é equivalente, em qualidade traumática, à anterior descoberta da alteridade e à ulterior revelação da inevitabilidade da morte. Alguns indivíduos nunca resolvem nenhum desses traumas universais

e, em alguma medida, todos nós os negamos nos mais profundos recessos de nossas mentes, lá onde temos a liberdade de sermos onipotentes, bissexuais e imortais (McDougall, 2001, p. XVI).

O espaço potencial pode ser um local lúdico e de autossatisfação, que culmina no gozo da criação de algo novo. Algo que também é prazeroso, tanto por ser o objeto e a mãe internalizadas agora algo da própria criança, quanto por moldar o objeto mais ao seu desejo. Mas o prazer também é uma vingança contra o seio que falta ou mesmo contra a mãe que se ausenta. A falta de noções mais nítidas do tempo e de percepção da realidade externa faz com que, nos bebês e nas crianças pequenas, voltadas para seu próprio mundo interno, algo que para os adultos possa ser insignificante se transforme no prazer de uma vingança digna do principal personagem de algum trágico grego antigo.

Foi para acrescentar um lado mais sombrio à clínica e à teoria winnicottianas que McDougall complementa, aos estudos e observações dos bebês, uma vertente mais realista. Agora incluindo a proposição de Melanie Klein (1957) do quanto a criatividade deriva do tumultuoso relacionamento entre o infante e sua mãe. Uma nova luz foi lançada sobre o mundo interior e criativo dos bebês, assim como sobre as inibições a que suas emoções conflitantes podem dar origem.

Talvez mais incisivamente que qualquer autor psicanalítico, Klein enfatizou a dimensão de violenta emoção no substrato primário do psiquismo humano. (...) levando-me a concluir que a violência é o elemento essencial em toda produção criativa. Sem considerar a força e a intensidade do próprio ímpeto criativo, os indivíduos inovadores são necessariamente violentos, na medida em que exercem seu poder para impor seu pensamento, sua imagem, seu sonho ou seu pesadelo, ao mundo externo. (McDougall, 2001, p.61)

Podemos elencar algumas das várias experiências traumáticas que ocorrem inexoravelmente ao bebê. Uma das mais precoces - o inevitável reconhecimento de sua alteridade em relação à mãe e a todos que o cercam. É difícil aceitar uma postulação winnicottiana radical de que o bebê e sua mãe sejam *um só* no primeiro ano de vida. Potencializando a descoberta da alteridade surge, igualmente traumática, a descoberta da diferença entre os sexos.

O reconhecimento da alteridade é seguido pela descoberta traumática, da diferença entre os sexos. Sabemos hoje que esta descoberta não está primariamente ligada a conflitos edípicos, como Freud havia concluído, mas ocorre bem antes da fase edipiana clássica. (McDougall, 2001, p. X)

Contudo, McDougall também descreve que a crise edipiana que se seguirá, em suas duas dimensões, homossexual e heterossexual, força as crianças a tentarem chegar a um acordo com o impossível desejo de encarnar os dois sexos e de possuir ambos os genitores. (2001, p. X) A descoberta da diferença sexual e o surgimento do complexo de Édipo contribuem para a representação, lentamente adquirida, de uma “identidade nuclear de gênero”, no sentido que Robert Stoller (1984, pp. 72-73) definiu este termo, apesar de na época McDougall ainda o ver com uma expressiva origem biológica.

Sobre essa base a criança virá a identificar-se como “masculina” ou “feminina”, por meio de representações mentais que, mais que provenientes de dados biológicos, são predominantemente criadas pelas injunções do inconsciente biparental e pelos conceitos transmitidos pelo ambiente social e cultural ao qual os pais pertencem. (...) este dado não implica que alguma representação psíquica da identidade de gênero nuclear seja inata. (McDougall, 2001, p. X)

Madona de Loreto: níveis mais superficiais de uma escavação

Em todos os quadros de Caravaggio há duas ou mais interpretações, tanto de seu todo quanto dos detalhes. Os comentários iniciais costumam focar nas cores, nos motivos e reações dos protagonistas, seus movimentos e vários graus de violência. A maioria dos quadros de Caravaggio, ao olhar do século da psicanálise - o século XX -, além do perfeccionismo do artista, compõem estudos profundos da natureza humana.

A Madona de Loreto, ao primeiro olhar, é de uma simplicidade quase única na obra do pintor: uma bela mulher, à porta de casa, carrega nos braços um menino nu de bem mais que um ano de idade. À sua frente há dois anciãos muito humildes, com vestes pobres e sujas. Do homem, vemos os pés descalços e imundos. A Virgem com o bebê estava saindo de casa? Os velhos, à sua frente, são um estorvo que a impede? Ou apenas ela está mostrando o menino aos anciãos que lhe bateram à porta? Em ambas as interpretações, há um confronto. Mas todas as interpretações são bastante realistas.

Em um segundo momento, algumas informações de fontes externas nos ajudam a explicar o quadro. O Marquês Cavalletti fizera uma peregrinação a Loreto. A anciã que o acompanhou pode ter sido sua mãe; as roupas pobres e sujas, os pés descalços, eram sacrifícios feitos pelos peregrinos à Loreto. Poucos meses depois, Cavalletti faleceu. Sua esposa, seguindo seu testamento, comprou a capela da Basílica de Sto. Agostinho e encomendou a Caravaggio o quadro da peregrinação. Interpretações complementares e interessantes surgem, mas ainda muito concretas, tão objetivas quanto aquela informando que a modelo para a Virgem foi Lena, provavelmente Maddalena Antognetti, modelo em outros quadros de Caravaggio, conhecida prostituta do bairro da Piazza Navona e, possivelmente, sua amante.

Mais algum tempo de observação e começam a surgir sobre o quadro percepções que

independem de dados externos. Só após algum tempo, observa-se que as pernas e pés da Virgem, envoltas em bastante penumbra, estão em posição anatômica dificilmente aceitável. À frente, de lado, vê-se um pé. Mas é o pé esquerdo, cuja perna está dobrada à frente da perna direita. E entre tantas cores fortes do quadro, as vestes púrpuras ou negras da Virgem são dificilmente identificáveis. Teria a Virgem vindo caminhado ou teria levemente voado? Seria o quadro inspirado também na estátua da Virgem do Parto de Sansovino, podendo ganhar vida pela fé dos devotos? Confirmando as palavras de Roberto Longhi, historiador e crítico de arte, principal nome associado à obra de Caravaggio no século XX, que de um artista esquecido, muito fez para lembrá-lo. Longhi descreve o quadro:

(...) Nada mais que um homem e uma mulher do povo, peregrinos dos mais simples que, chegando ao fim de longa jornada, têm a sorte de encontrar a Virgem, que, saindo de casa e detendo-se por um instante em atenção a eles, encosta-se no antigo umbral da porta. E é nesse ponto que, com um novo e discreto subentendido, enquanto acaricia impecavelmente a “belíssima” cabeça da Virgem e susta seu passo numa pose de estátua, Caravaggio insinua sutilmente a dúvida se não se trata de uma bela mulher que está se tornando um ídolo digno de adoração aos olhos ingênuos dos dois peregrinos, ou até de uma antiga estátua que, ao calor daquela humilde devoção, se encarna e adquire vida como uma eterna beleza romana de sua época. (...) (Longhi, 2012, pp. 99-100)

Lucas Vosterman, gravador holandês do século XVII, fez uma cópia do quadro de Caravaggio. Resolveu a difícil tarefa de explicitar o movimento da Madona, invertendo horizontalmente a cena e afastando um pouco os personagens. De modo que o movimento – dança ou voo – das pernas da Madona ficasse bem visível. O que tornou

bem nítido o movimento das pernas e a posição do pé levantado (figura 3).

Contudo, tão visível ficou este detalhe, que levou a outro enigma, ou coincidência.

Figura 3: Gravura de Lucas Vosterman



Para outro especialista, este um estudioso mais recente da obra de Caravaggio, Giovanni Careri (membro da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais, associado ao *Collège de France* e professor da Ecole des Beaux-Arts de Lion), temos que:

(...) não se pode realmente decidir se foi ela quem se “encarnou” para receber os peregrinos ou se estes a viram “viva” num momento de arrebatamento místico. (...) Sem dúvida, há muitos itens de reflexão a partir deste quadro, onde a dimensão transcendente da mãe e do filho se dissolve quase inteiramente no encontro com a fé viva de quem só pede para escapar da sua condição de pertença à vida terrena. Toda a sutileza reside, obvia-

mente, nesse “quase”, porque, embora pareça uma visão fugaz digna da Gradiva de Jensen, querida por Sigmund Freud, cuja postura dançante dos pés parece antecipar ao pé da letra, a Virgem de Caravaggio é ao mesmo tempo uma mãe do bairro da Piazza Navona e uma deusa antiga inatingível em sua beleza clássica. (Careri, págs. 2015 281-286, tradução do autor)

Dentre as observações de Careri, ele também está correto quanto ao pé da Madona de Loreto ser igual ao pé do afresco da Gradiva, como mostra a figura 4. Obra tão valiosa para Freud, que possuía uma cópia em seu consultório.

Figura 4: Gradiva



Há, contudo, uma questão cronológica. O quadro de Caravaggio data do início do século XVII. O afresco da Grádiva, tornado famoso por Freud, foi descoberto em Pompéia, onde os trabalhos sistemáticos de recuperação da cidade embalsamada pela lava se iniciaram no século XVIII. A peça original encontra-se em um dos museus do Vaticano – o museu Chiaramonti –, mas não tivemos acesso às referências da data de sua descoberta. Sendo assim, subsiste a temerária hipótese de que antes de trabalhos arqueológicos sérios, há muito ocorriam pilhagens ocasionais aos restos mais superficiais das cidades destruídas pelo Vesúvio – e que a Grádiva já poderia estar há algum tempo no Vaticano. Durante sua estadia em Roma, por mais de década, Caravaggio residia bem perto do Vaticano. De modo que uma tênue dúvida pode permanecer.

Madona de Loreto: níveis mais profundos de uma escavação

Tal como a maioria de suas obras, a Madona de Loreto de Caravaggio pode ser interpretada como um estudo psicanalítico. A Madona e seu filho, cuja concepção não necessitou de um pai humano: o ideal edípico de todo ser humano, principalmente do sexo masculino. Quanto mais dos bebês, quando descobrem que o seio (ou mamadeira) não é uma posse permanente deles. E quando desenvolvem maior percepção e então descobrem que algo lhes rouba não apenas sua fonte de êxtase, mas que seu provimento alimentar é lhes é dado por alguém, que também possui muitos outros interesses. O ódio do bebê faz com que a pulsão de morte, eroticamente mesclada com a de vida, surja com mais força.

Para Winnicott, o seio mau, ao contrário de Klein, não é um objeto interno, mas toda uma situação existencial. Destronando, assim, o bebê da fantasia de fusão e posse absoluta do objeto materno, em torno da qual gira sua existência. Desejo que se tornará inconsciente, mas continuará em

ambos os sexos ao longo de toda vida. Mas o espaço transicional permite a substituição do seio concreto por substitutos incompletos, agora de posse pelo bebê. Como nunca substituirá inteiramente o objeto que lhe foge, nem a produção de novos substitutos, nunca saciará completamente a ausência do seio. De tal maneira, será permanente a criação de mais e mais substitutos.

O outro objetivo do pintor, consciente ou não, pode ser expresso pelo delicado gesto com o qual o Menino toca com seu dedo maior do pé esquerdo os dedos indicadores das mãos do ancião. Uma benção divina, mas também um aceno de carinho entre duas gerações distantes. Menino e ancião completamente despreocupados com o olhar intenso, profundo, mas não muito acolhedor, da Madona diante dos dois velhos ajoelhados. Ou a reação de uma mãe pronta para sair de casa com seu bebê, que se depara com a súbita e inesperada visita dos avós. As obras religiosas de Caravaggio aceitam, simultaneamente, interpretações humanas, demasiadamente humanas e, ao mesmo tempo, também religiosas e sobrenaturais.

Três gerações no mesmo quadro. Possivelmente, uma lembrança consciente ou inconsciente da infância do pintor. Que aos seis anos, no mesmo dia, pela peste perdeu seu pai e seu avô. Mas quantas fantasias conscientes ou inconscientes teriam sido criadas para elaborar e reviver no espaço potencial dentro de si e diminuir o luto das perdas? Mais fáceis as fantasias com o avô – uma reação edípica bem mais acessível, por que mais distante e menos concreta que a com o próprio pai. Como também costumam ser mais fáceis, pela maior experiência e menor convivência, as sedução dos avós.

A partir da situação edípica, as infinitas discussões dos caravagistas sobre a sexualidade do pintor, podem ser mais bem resumidas. Refletem um intenso conflito de sua muito freudiana bissexualidade. Para McDougall (2001):

(...) a criança virá a identificar-se como “masculina” ou “feminina”, por representações mentais que, mais do que provenientes de dados biológicos, são predominantemente criadas pelas injunções do inconsciente biparental e pelos conceitos transmitidos pelo ambiente social e cultural (...) o que não implica que alguma representação psíquica de identidade de gênero nuclear seja inata. (McDougall, p. X)

No quadro da Madona de Loreto, a intensa luminosidade predominando em tons de amarelo, laranja e vermelho, tanto as vestes quanto a luz que banha as personagens contrastam com as cores escuras das paredes e da porta. No batente (‘moldura’), na guarnição (parte de fora do batente da porta) e no degrau predominam marrom e tons avermelhados escuros. Sendo o degrau estranhamente muito alto, não assentado diretamente na calçada, mas sobre uma base de pedra, que teria mais de vinte centímetros, além de mais alguns centímetros entre a pedra e a rua.

Apesar da intensidade da luz que banha os tons de amarelo, vermelho e laranja, a harmonia das cores talvez seja a mais equilibrada dentre as obras de Caravaggio. A mesma suavidade no que se refere ao quadro conter apenas quatro personagens. Dentre as telas de Caravaggio com mais de mais de um figurante, talvez a Madona de Loreto seja a de maior simplicidade e a de maior impacto, tomada por forte luz que cria o notável equilíbrio e contraste entre todos os tons. Poderia recordar alguns sonhos dos quais só lembramos a beleza de suas imagens e que, para as pessoas comuns, permanecem no segredo e esquecimento diurno e adulto de seus espaços potenciais.

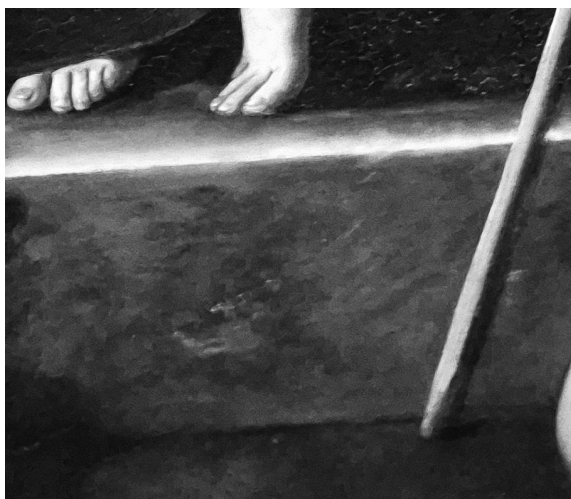
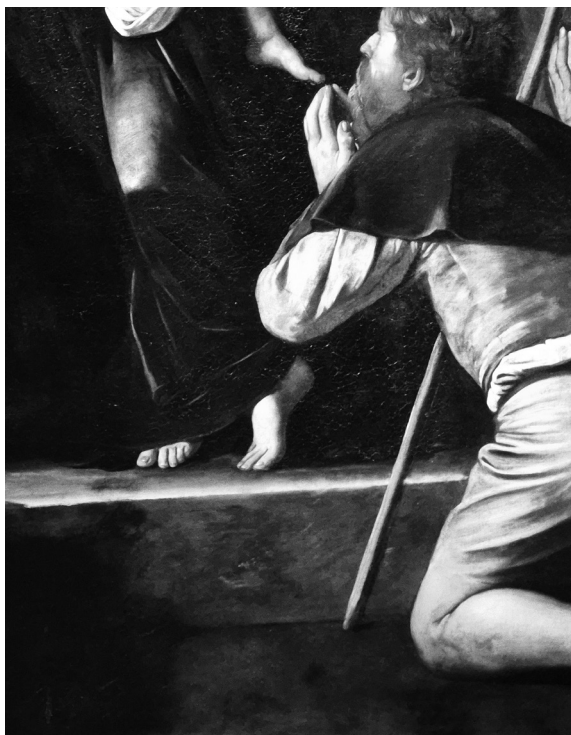
A partir dos afetos e restos mnêmicos, oniricamente transformados em imagens, a cena aparentemente tão banal e prosaica da Madona de Loreto, disfarça intensos conteúdos oníricos. Primeiro, as já referidas posições

da perna e pé esquerdos, quase só possíveis em sonho. A Virgem, além de ganhar vida pela fé dos peregrinos, do mesmo modo que a casa retratada, também teria o dom de voar. E se o quadro de Caravaggio teria parte de sua inspiração na estátua da Virgem do Parto de Sansovino, o quadro da Madona de Loreto também ilustraria que, pela fé, uma figura pintada – a Virgem – também poderia ganhar vida. Do milagre de Loreto há várias representações antigas da casa voando a partir de suas próprias asas e/ou transportada por anjos. Caravaggio poderia estar fazendo parte destas fantasias. Pintor que, muitas vezes, era propositalmente ambíguo em relação às situações descritas em suas obras.

Pequenas dicas em suas telas podem ter diferentes interpretações. No quadro “A Vocação (ou invocação) de São Mateus”, o primeiro dos quadros que forma o tríptico sobre a vida do santo, tidos como obras máximas de Caravaggio, há séculos discute-se se Cristo está apontando para o rapaz sentado, contando dinheiro, no extremo oposto do quadro, Ou se Cristo estaria indicando como eleito o homem barbudo de meia-idade sentado de frente para o espectador. E este homem aponta para si mesmo ou para o jovem? Artigos e livro foram escritos sobre esta dúvida (Magister, 2018). Com Winnicott e McDougall pode-se pensar na brincadeira infantil de adivinhar um enigma. Tarefa impossível, porque não se fundamenta na realidade externa, mas nos dons do espaço potencial.

No quadro da Madona de Loreto, uma pequena marca redonda formada por duas circunferências, no grande e estranho degrau abaixo de seus pés, pode ser um olho. Do outro olho há indícios que pode estar quase todo encoberto pelo bastão do peregrino, como sugere a figura 5. Na mente infantil seria absolutamente lógico que uma casa voadora precisasse ter olhos para ver por onde e para onde voa. O animismo infantil é uma das fundações de nossa mente.

Figura 5: Madona de Loreto: detalhes



Conclusão: fenômenos transicionais e a obra de Caravaggio

Vimos como os fenômenos transicionais formulados por Winnicott constituem uma dimensão do viver que não depende nem inteiramente da realidade interna, nem inteiramente da realidade externa, mas constituem um espaço intrassubjetivo, em que

ambas se encontram. Formando uma terceira área onde se desenvolve a ilusão. Mas que tem o dom de, pelo excesso de realidade, evitar a perda maior ou completa de objetos externos, assim como evitar o recalque precoce e rígido demais dos objetos internos. Na terceira área, onde confluem o externo e o interno, surgem as brincadeiras infantis, base de toda criatividade ao longo da vida. Logo, também local onde toda brincadeira e arte tornam-se possíveis.

Mas McDougall acrescentou à formulação de Winnicott, sobre estes fenômenos, a agressividade e a sexualidade e, portanto, também a pulsão de morte. A autora também considerou os limites dos fenômenos transicionais. Que mesmo pessoas dotadas de maior dom e talento podem não conseguir descarregar a agressividade de todos seus conflitos e grande parte de sua pulsão de morte. No século XX temos o exemplo do muito bem-sucedido pintor americano Mark Rohtko, que se suicida aos 66 anos. E de um colega seu anterior mais de três séculos, Caravaggio, cuja vida termina de modo trágico aos 38 anos.

Caravaggio era briguento, sacava sua espada em situações aparentemente fúteis como em jogos esportivos, o que culminou no assassinato que o levou a fugir de Roma para não ser executado. Ao mesmo tempo, por todos os locais que passava sempre tinha amigos que o protegiam e lhe conseguiam encomenda de mais obras. Desde uma família que foi quase tão próxima como a sua, a dos marqueses de Caravaggio, assim como de muitos colegas de ofício até cardeais.

Muito também se debate sobre sua sexualidade. Rótulos contemporâneos não lhe cabem muito bem. Várias de suas obras sacras ou profanas expõem jovens do sexo masculino, quase ou inteiramente nus e atraentes. Contudo, como na Madona de Loreto, é implícito em muitos outros quadros a sedução por mulheres jovens e bonitas. As modelos favoritas eram quase sempre prostitutas, figurando como ícones

religiosos e, ao mesmo tempo, extremamente eróticas.

Ao início foi referida a morte trágica de seu pai e seu avô (além do tio) pela peste, mas não foi citado seu combate contra os padrões da pintura de então. Além de obras sobre a vida laica, há ousadia na maioria dos quadros sobre temas religiosos. Caravaggio desdenhava obras idealizadas, com figuras religiosas plácidas, estereótipos já gastos de santos e santas em sua beatitude. Seus quadros sobre temas sacros, e mesmo os quadros profanos, possuem características inquietantes. Muitas de suas obras religiosas foram tidas como blasfemas e recusadas. O que, mesmo sendo considerados e deixados de lado os valores religiosos e morais da época, demonstrava o quanto suas obras possuíam de íntimo e perverso. Caravaggio com frequência pintava a si mesmo como um dos espectadores ou protagonistas.

Intensos fenômenos transicionais devem ter sido usados pelo artista desde sua tenra infância e por toda vida adulta. Iniciando-se pela ambivalência da morte de seu pai. Há muitos de seus quadros ilustrando martírios, crucificações e decapitações. O assassinato edípico do pai metamorfoseado em obras de arte. Em um de seus últimos quadros, Caravaggio, pintou a si mesmo como Golias decapitado por Davi. Mas a cabeça segurada pelo jovem ainda está viva e olhando algo.

Para muitos, Davi e Golias foi obra herdeira de outra anterior de uma década ou mais: o escudo com a cabeça de Medusa decapitada, com sangue jorrando pelo pescoço, mas ainda viva. Encomenda dos Medicis, principais governantes de Florença, para uso em paradas públicas. Especialistas da obra de Caravaggio também interpretam o escudo com a Medusa como sendo autorretrato do próprio pintor. O que corrobora ainda mais a leitura que McDougall faz dos fenômenos transicionais de Winnicott. Incluindo nestes a importância da pulsão de morte e os limites do espaço potencial. Um núcleo duro de

Tânatos, além de toda linguagem, mesmo pictórica, pode estar inacessível e fatal.

Contudo, a Madona de Loreto, muito mais que os quadros citados, permitiu ao pintor aprofundar ainda mais seu lado infantil. Logo, a maiores recursos do uso inconsciente por processos transicionais. Mesclando os mais ternos elementos infantis, como a crença infantil de que objetos inanimados também podem ter vida. Além de uma casa voadora. E para tal feito provida de olhos. Assim como uma Madona que, só com as pernas e pés, pode voar. Concretizando a metáfora de que a fé, e ainda mais a fantasia infantil, pode dar vida a objetos inanimados, incluído pinturas e esculturas.

O quadro com uma Madona muito séria, senão crítica quanto a seus devotos, é contrabalançado por um Menino muito simpático, que carinhosamente benze o peregrino com seu dedão do pé. Características que talvez expliquem como a pulsão de vida se reflita tão fortemente na paleta de cores do pintor: intensa luminosidade em tons de: laranja, avermelhado, marrom e roxo. Possivelmente, boas lembranças infantis do menino dentro de Caravaggio.

E a interpretação da intensa luminosidade de todo o quadro a Madona de Loreto, criada pelos matizes das diversas cores e tons, pode ser atribuída à intensidade da pulsão quando transformada em um representante sensorial, um dos poderes, o espaço potencial. Esta interpretação da luminosidade representada no quadro de Caravaggio pode ter um pouco de sua origem em um texto de Freud, bem anterior a Klein ou Winnicott: o terceiro dos *Três ensaios sobre a sexualidade*.

(...) Por esta explicação da origem da ansiedade infantil, tenho que agradecer a um menino de três anos que certa vez ouvi chamando de um quarto escuro: “Tia, fale comigo! Estou com medo porque está muito escuro.” Sua tia respondeu: “De que adiantaria isso? Você não pode me ver.” “Isso não importa”,

respondeu a criança, “se alguém falar, fica claro.” Portanto, o que ele temia não era o escuro, mas a ausência de alguém que amava; e ele podia ter certeza de ser acalmado assim que tivesse evidências da presença dessa pessoa. (Freud, 1978, pg. 90)

E, finalmente, mais um retorno à Freud. Que, entre 1895 e 1923, fez vinte e cinco viagens à Itália. O país que mais visitou. A maioria das viagens italianas abrangendo várias cidades. Especificamente em Roma, sua cidade favorita, esteve sete vezes. Nos anos das viagens de Freud, a obra de Caravaggio estava bastante esquecida do grande público. Só a partir dos anos 30, muito pelo esforço de Roberto Longhi, famoso historiador de arte, devotado principalmente à obra de Caravaggio, é que grande bibliografia sobre seus quadros começou a surgir. Das cerca de setenta obras tidas como autênticas de Caravaggio, pelo menos vinte e três estão em Roma, quase todas em exposição pública.

Em sua primeira estadia em Roma, em 1901, acompanhado por seu irmão mais novo – Alexander - Freud hospedou-se num hotel na Praça do Monte Citório, a poucas quadras do famoso Panteão do século II (D’Angelo, 2024, pg.122). Freud escreveu em cartas sobre o monumento da época do Império Romano. Por outro caminho, um pouco mais acima que o Panteão, mas apenas uns 200 metros do hotel, havia um dos trajetos para se chegar à Praça Navona, local muito visitado por turistas. Neste caminho localizam-se a Praça de Santo Agostinho e a Basílica do mesmo nome. Que mesmo esquecido o quadro de Caravaggio, também abriga um afresco de Rafael e a escultura de Sansovino mencionada acima. Teria Freud no meio do caminho visitado a Basílica?¹

1 Décadas depois Jacques Lacan usou quadros de Caravaggio – as duas versões de O Sacrifício de Isaac – para ilustrar Nomes-do-Pai.

Referências

- Abram, J. (2000). *A linguagem de Winnicott*. Livraria e editora Revinter Ltda.
- Basilica della Santa Casa. (2024, 6 de novembro). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_della_Santa_Casa
- Careri, G. Caravage. (2015). *La peinture en ses miroirs*. Editio – Éditions Citadelles & Mazenod.
- D’angelo, M. (2024). *I viaggi di Freud in Italia – Lettere e manoscritti inediti*. Bollatti Boringhieri.
- Freud, S. Three essays on sexuality (1905/1978). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (v. VII). The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Hibbard, H. (1985). *Caravaggio*. Westview Press. Reprinted with corrections. Boulder, CO.
- Longhi, R. (2012). *Caravaggio*. Cossac Naify.
- Lopes, A.J. (2019). Cabeça de Medusa: de Caravaggio a Freud e Lacan - sobre pintura e psicanálise. Estudos de psicanálise, nº 51.
- Magister, S. (2018). *Caravaggio il vero Matteo – I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma Storia e significato*. Campisano Editore Srl.
- McDougall, J. (2001). *As múltiplas faces de Eros*. Martins Fontes.
- Parks, T. (2024, 27 de novembro). The Madonna of Loreto: Caravaggio vs Carracci. In *tiffany-parks blog*. <https://www.tiffany-parks.com/blog/2012/02/03/the-madonna-of-loreto-caravaggio-vs-carracci>
- Pasolini, P.P. (1974/2023). Caravaggio’s light. In *Heretical aesthetics – Pasolini on painting*, 178-181. Versopp.
- Spike, J. T. (2001). *Caravaggio*. (Second revised edition). Abbeville Press Publishers.
- Stanley, A.P. (2024, 27 de novembro). The holy house of Loreto – The Basilica della Santa Casa. In *World4*. <https://world4.eu/holy-house/>
- Stoller, R. (1984). *Sex and gender – The development of masculinity and femininity*. Karnac Books, reprinted.
- Vodret, R. (2010). *Caravaggio a Roma itinerario*. Silvana Editoriale.
- Winnicott, D. (2019). *O brincar e a realidade*. Ubu Editora.

Recebido em: 28/10/2024

Aprovado em: 10/11/2024

Sobre o autor

Anchyses Jobim Lopes

Médico e bacharel em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Mestre em medicina (psiquiatria) e em filosofia pela UFRJ. Doutor em filosofia pela UFRJ.

Psicanalista e membro efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção Rio de Janeiro (CBP-RJ), filiado ao Círculo Brasileiro de Psicanálise (CBP) filiado a International Federation of Psychoanalytic Societies (IFPS).

Professor do curso de formação psicanalítica do Centro de Estudos Antônio Franco Ribeiro da Silva. Supervisor clínico do Centro de Atendimento Psicanalítico (CAP).

Participante e ex-coordenador do Grupo de Trabalho Sobre Neo e Transexualidades (GTNTrans) do CBP-RJ.

Lecionou como professor assistente do quadro principal do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Professor adjunto da Faculdade de Educação e da graduação em psicologia da Universidade Católica de Petrópolis (UCP).

Professor titular III dos cursos de graduação em psicologia e de especialização em teoria e clínica psicanalítica da Universidade Estácio de Sá (UNESA).

Patrono das turmas de formandos em psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1998 e 1999, e patrono da turma de formandos em psicologia 2012 da Universidade Estácio de Sá.

Presidente do CBP-RJ e do CBP em vários mandatos. Delegado do CBP para a International Federation of Psychoanalytic Societies (IFPS).

Um dos editores regionais para a América do Sul da revista International Forum of Psychoanalysis, da IFPS.

E-mail: anchyses@terra.com.br