

AS CONVERSÕES DE PAULO: UMA BREVE ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS TELAS DE CARAVAGGIO E AS NARRATIVAS DE CONVERSÃO EM ATOS

Juliana B. Cavalcanti¹

RESUMO

O presente artigo visa propor uma análise comparativa entre as duas telas de Caravaggio que retratam a suposta conversão de Paulo e as três narrativas em Atos dos Apóstolos (9:3-9; 22:6-11; 26:12-18) que trazem a mesma temática. De forma a refletir como as tradições e/ou memórias orais, imagéticas e escritas dialogam de forma a constituir diferentes impressões de um passado em constante construção. Neste sentido, é *mister* reconhece as influências dos trabalhos de Ginzburg e Burke que nos remetem ao processo de formação da memória e a relação entre escrita e as imagens.

Palavras-chave: *Caravaggio, conversões de Paulo e memória.*

ABSTRACT

This paper aims to propose a comparative analysis between the two paintings Caravaggio depicting the alleged conversion of Paul and the three narratives of Acts (9:3-9, 22:6-11, 26:12-18) that bring the same theme. To reflect the traditions and / or oral and written memories imagistic dialogue in order to form different impressions of a past in constant construction. In this sense, it is necessary recognizes the influences of the work of Ginzburg and Burke that brings us to the formation of memory and the relationship between writing and the imaging process.

Keywords: *Caravaggio, Conversion of Paul and memory.*

Falar em Paulo e na sua vida como apóstolo remete automaticamente à sua experiência mística ocorrida em Damasco. O próprio Paulo reconhece que foi esta

¹ Prof^a Mestranda (PPGHC-IH/UFRJ). Pesquisadora do Laboratório de História das Experiências Religiosas (LHER/UFRJ).

experiência mística em Damasco que dá início a sua vida como *judeu-cristão místico*² (Gl 1:15-17)³:

“Quando, porém, aquele que me separou desde o seio materno e me chamou por sua graça, houve por bem revelar em mim seu Filho, para que eu o evangelizasse entre os gentios, não consultei carne nem sangue, nem subi a Jerusalém aos que eram apóstolos antes de mim, mas fui à Arábia, e voltei novamente a Damasco.”

Como a passagem revela acima, Paulo acreditava que sua apostolicidade adivinha de um encontro com o Jesus ressuscitado. Neste sentido, ele se via tão apóstolo quanto aqueles que haviam conhecido e caminhado com o Jesus. O fato de Paulo se autodenominar como apóstolo, indica também que experiências místicas, como aquela vivenciada por ele em Damasco, não só estavam presentes nas comunidades originárias cristãs, como também eram reconhecidas por algumas comunidades como critério de apostolicidade por intermédio da categoria “ver Jesus ressuscitado” (CHEVITARESE, 2011:31-32)⁴.

Gnilka (2006:52) afirma que a latência e relevância de experiências místicas, como a de Paulo, estariam em diálogo com o ambiente próprio das comunidades paleocristãs. Em outras palavras, Paulo poderia ser lido como um profeta periférico que dialogava com um judaísmo-cristão onde a experiência extática em seus diferentes níveis é central para este movimento (SEGAL, 2010:43-45).

O misticismo paulino é algo tão latente para compreensão de sua vida missionária que este relato será ecoado e relido em diferentes momentos pelos cristãos. Já encontramos leituras deste evento na vida de Paulo registrado no livro dos Atos dos Apóstolos. Esta obra apresenta três leituras distintas (At 9:3-9; 22:6-11;

² O termo judeu-cristão místico é mais especificamente sugerido por Borg e Crossan (2009), pois segundo os autores é um conceito que sintetiza bem a vida missionária de um indivíduo que nasceu, viveu e morreu judeu. Mas que tinha uma experiência judaica pautada na mística do Jesus ressuscitado.

³ Além de Gl 1:15-17, podemos citar 1 Cor 9:1; 15:8-10 e Fl 3:4-11.

⁴ Chevitaese (2012:1-10) afirma que o princípio de “ver Jesus ressuscitado” como determinação daquele que seria ou não apóstolo também se encontra presente na comunidade joanina. Já que no evangelho de João atesta-se Maria Madalena como a única testemunha ocular de Jesus ressuscitado. E mais do que isso, sendo esta ordenada a divulgação da boa nova. Cavalcanti (2013:78-89) ao abordar sobre questões batismais também reflete sobre as tensões entre aqueles que lembravam e poderiam lembrar sobre Jesus.

26:12-18) sobre o mesmo evento, o que parece sinalizar a presença de diferentes camadas temporais⁵ ao longo do seu processo redacional. Estas camadas ou leituras sobre o acontecimento acabam também por contribuir para uma leitura de Paulo como o convertido⁶. E mais do que isso, o livro de Atos dos Apóstolos, mais especificamente os trechos citados acima, servirá como base para as composições imagéticas sobre este evento. E, dependendo do contexto político-religioso e social em que estas obras se inserem será privilegiado maiores detalhes de um ou outro relato. Pensando nisto, faremos uma breve análise comparativa entre os chamados relatos de conversão expressos em Atos com as duas telas do pintor italiano Caravaggio. A escolha por estas telas advém de dois pontos:

1º. As telas foram produzidas entre 1600 e 1601, no contexto de Reformas (Católica e Protestante), onde ideias ligadas à magia e ao misticismo não eram bem recepcionadas pelos reformadores, especialmente os católicos, sempre preocupados em acabar ou amenizar qualquer possível leitura que abrisse espaço para uma “profanação” (BURKE, 2010:307). A preocupação era tamanha que a primeira tela fora recusada, levando Caravaggio a produzir uma segunda a partir dos moldes dos reformadores católicos;

2º. As telas de Caravaggio são verdadeiros divisores de água na forma de se representar ou de se ler a experiência de Damasco (LAMBERT, 2006: 60-65, 94).

⁵ A respeito das fases redacionais dos escritos intracanônicos ver Theissen (2007:50-52). Ver também o belíssimo trabalho de Amaro (2011) onde o autor reflete sobre de que forma estão sendo processadas as memórias que são ou não recordadas e de que forma elas estão sendo lembradas.

⁶ A leitura de Paulo como o convertido é amplamente empregada. Tanto em ambiente acadêmico como não. Autores como Borg e Crossan (2009:23-25) e Segal (2010:20-25) acreditam que o conceito conversão possa ser empregado para Paulo, pois a experiência vivida por este em Damasco fez com que este mudasse sua leitura de judaísmo, ou melhor, segundo estes autores Paulo teria sofrido uma conversão em nível de tradição. Todavia, ainda que compreendamos a definição destes autores optamos por nos distanciar do conceito, uma vez que o conceito é visto como tamanha carga dogmática e consequentemente sugerindo a ideia de que Paulo seria cristão, sendo que o cristianismo enquanto religião no contexto do século I EC não existia. E todas as vezes que o termo conversão for empregado será para apontar a leitura de um determinado indivíduo ou grupo sobre a experiência extática de Paulo em Damasco.

Para esta análise é *mister* reconhecer as influências dos trabalhos de Burke (2004) e Ginzburg (2014). O primeiro destes autores afirma que a imagem é uma forma simbólica de se tratar sobre um evento ou um acontecimento, enquanto que o segundo é fundamental para se entender como ideias são perpetuadas, esquecidas e alteradas através dos dispositivos da memória, que lembra, esquece e interpola.

As Narrativas de Conversão em Atos

O livro de Atos apresenta três distintas narrativas sobre a experiência mística de Paulo em Damasco. Segal (2010: 45) sugere que a existência de três distintas narrativas sobre o mesmo evento demonstra o impacto nas primeiras comunidades cristãs sobre o evento e de que forma estaria se processando o ingresso de novos indivíduos no movimento: a posse do espírito e experiências extáticas. Brown (2012: 415), por sua vez, afirma que estes três relatos apontariam momentos distintos da composição do texto, onde o autor teria sentido a necessidade, num primeiro momento, de apenas relatar e, num segundo e terceiro momentos, colocar a narração do evento na boca de Paulo.

Todavia, estas narrativas irão se distinguir bastante entre si, especialmente no que diz respeito aos pequenos detalhes. Estes últimos já perceptíveis quando observamos as narrativas em linhas gerais. Como demonstra o Quadro 1, nas três versões ou leituras sobre o evento, houve uma luz provinda do céu e Paulo estava sempre acompanhado. Todavia, quando a narrativa é deslocada para a boca de Paulo há a preocupação em demarcar o horário do evento. Mas, afinal, o que poderia haver de importante na demarcação do horário do evento? Marguerat (2004: 183-185) nos

afirma que são estes indícios que estarão indicando a existência de diferentes olhares ou mudança de fonte de informação sobre um mesmo evento⁷.

Quadro 1. Dados Gerais da Narrativa⁸.

Perícopes	Luz vinda do céu	Horário do evento	Paulo estava acompanhado
At 9:3-9	Sim	---	Sim
At 22:6-11	Sim	Por volta do meio dia	Sim
At 26:12-18	Sim	Meio dia	Sim

Dando continuidade a leitura das narrativas, observamos que em todos os casos Paulo é envolvido por uma luz e cai por terra; em At 9:3-9 e At 22:6-11 instaura-se um silêncio a respeito dos companheiros de Paulo neste sentido. Apenas em At 26:12-18 é que há a preocupação em relatar que estes indivíduos também foram envolvidos pela luz e que caíram por terra, assim como Paulo (Quadro 2).

Quadro 2. A Respeito da Claridade e do Cair por Terra.

Perícopes	Envolve Paulo	Envolve os companheiros	Paulo cai por terra	Os companheiros caem por terra
At 9:3-9	Sim	---	Sim	---
At 22:6-11	Sim	---	Sim	---
At 26:12-18	Sim	Sim	Sim	Sim

⁷ O autor fala ainda em cinco variações que demarcam estas mudanças de olhar ou de fontes, são elas: (1) a ampliação, (2) a supressão, (3) a interpolação, (4) a transformação gramatical (exemplo, transformando de ativa para passiva) e (5) a substituição.

⁸ No que diz respeito à localização do evento. Isto é, se Paulo e seus companheiros estavam ou não próximos a Damasco não é apresentado no quadro e nem mesmo entra em discussão neste texto. Pois, além desta não ser a discussão do artigo. Entendemos que há certo consenso sobre a localização onde se deu o evento. O próprio Paulo em Gl 1:17 reconhece o local do evento. Todavia, para maiores informações ver: Marguerat (2004:180-182) e Borg e Crossan (2009:11-19).

O dado da luz sobre Paulo e seus companheiros se faz importante, pois sugere que estes tiveram uma experiência extática, uma vez que manifestações místicas estão sempre acompanhadas de luz (BORG e CROSSAN, 2009: 21). Pilch (2002: 698) atesta que a luz implica em dois significados: o primeiro deles é a indicação de mudança na consciência, o que indica o início do processo místico; e o segundo, de acordo com o contexto judaico-místico do século I EC, é a sinalização de que Paulo estava entrando em interação com o divino.

Deve-se atenção para o fato de que Paulo cai por terra, muito embora não se tenha nenhuma menção ao cavalo. Contudo, se recorrermos a qualquer material imagético ou mesmo se indagarmos alguém sobre a chamada conversão de Paulo, a imagem do cavalo se fará presente. Mas se o cavalo não está presente nas narrativas de Atos, nem mesmo nas epístolas autênticas onde Paulo faz pequenas alusões ao evento de Damasco, deveríamos nos perguntar: de onde poderia estar provindo a imagem ou a leitura de Paulo caindo do cavalo?

Chevitarese e Cornelli (2007: 102-103) observaram que a figura de cavaleiros estava presente nos cristianismos por conta de seu entorno religioso. Isto é, a imagem de um cavaleiro sobre o seu cavalo estava amplamente disseminada na Bacia Mediterrânea, sendo usada inclusive em amuletos mágicos, tanto nos judaísmos como nos helenismos. Além disso, há a própria conotação ou mensagem transmitida com a expressão ainda hoje bastante conhecida “cair do cavalo”. Em outras palavras, “a arte acrescentou um cavalo à história de Paulo. Nada mais apropriado num mundo onde o orgulho ferido era bem mais simbolizado pelo herói caído, olhando a garupa de seu cavalo” (Crossan e Reed, 2007: 19).

As perícopes que abordam a chamada conversão de Paulo ainda nos remetem às experiências extáticas que ele e seus companheiros sofreram (Quadro 3).

Quadro 3. Sobre o Ver e Ouvir.

Perícopes	Paulo ouve	Companheiros ouvem	Paulo vê	Companheiros veem
At 9:3-9	Sim	Sim, ficam mudos	---	Não
At 22:6-11	Sim	Não	Sim	Sim
At 26:12-18	Sim	---	Sim	---

Como este quadro demonstra, em todos os casos Paulo ouve uma voz, com um acréscimo apenas em At 22:3-16 onde a voz se identifica como Jesus, o nazareno e em At 26:12-18 onde se aponta a língua em que a voz se manifesta. Quanto aos companheiros de Paulo, apenas em At 9:3-9 afirma-se que eles ouviram a voz e, por conta disso, ficaram mudos. Já em At 22 afirma-se que eles não ouviram nada, enquanto que At 26 se silencia sobre a questão. No quesito vê, os relatos se distinguiram bastante: em At 9:3-9 não há menção se Paulo viu ou não a luz. Apenas é dito que apesar de estar com os olhos abertos, ele não consegue ver. Já em At 26:12-18, Paulo vê, mas em At 22:6-11, ele fica cego ao ver a luz. Sobre os seus companheiros, apenas em At 22:6-11 é que eles também vêem a luz.

Todavia, é interessante pensarmos o porquê das distinções das narrativas no que diz respeito a ver e ouvir. Borg e Crossan (2009: 21) nos dão boas pistas para isto. Os autores afirmam que a importância do ver estaria indicando uma mudança na vida daqueles que experimentam tal 'iluminação', onde o indivíduo passa a enxergar o mundo numa outra perspectiva. O que indica uma experiência mística continuada. Ideias estas presentes também nas narrativas de Atos já que há a alusão a uma cegueira em At 9:3-9 e At 22:6-11. E em At 26:12-18 a voz lhe diz que lhe aparecerá em outros momentos. Pilch (2002: 701-702) vai mais adiante e afirma que experiências como a de Paulo registrada em Atos é próprio de um padrão cultural do Mediterrâneo.

No que diz respeito a ouvir, Borg e Crossan (2009: 21-22) afirmam que nem sempre o processo de transe está acompanhado do ouvir. Pilch (2002: 707), por sua

vez, já é enfático em afirmar que o ouvir não faz parte do processo de transe. Para este autor, nas narrativas onde os companheiros de Paulo apenas ouvem, eles não estariam em transe. O fato de ouvirem é, segundo Pilch, fruto de um som culturalmente interpretado como sendo uma comunicação com o sagrado.

Caravaggio e Atos, uma comparação

A partir de uma encomenda por parte do Monsenhor Tiberio Cerasi, tesoureiro papal,⁹ Caravaggio realizou a pintura de alguns quadros para serem incorporados na Igreja de Santa Maria del Popolo. Entre as encomendas estava uma sobre o tema da conversão de Paulo. Caravaggio acabou tendo que produzir duas telas sobre a temática, por conta da não recepção da primeira. As imagens 1 e 2 apontam respectivamente a primeira e segunda telas produzidas pelo pintor barroco¹⁰.

⁹ Lee Wandel (2008:351-352) chama atenção para o mecenato pós-reformas e em especial ao período que se sucede ao Concílio de Trento onde houve um incentivo a produção artística por parte de membros da Igreja, em especial as famílias papais – os Farnese e os Borghese –, que veriam nas artes a possibilidade de imprimir suas leituras sobre dogmas e doutrinas tidos como centrais na oposição aos reformadores protestantes, em especial que reafirmem a encarnação, o batismo e a eucaristia. As artes também foram centrais para a formulação de novas áreas de influência (Ásia e América). Um comportamento análogo é perceptível por parte do meio protestante em suas mais distintas vertentes que percebem nas artes uma forma educativa de ampla propagação de suas ideias. Dentro da vida de Lutero, Lucas Cranach, o Velho produziu uma série de retábulos para igrejas luteranas na Saxônia, cada uma das quais parece ter sido pago por famílias luteranas locais. Assim, também, Cranach, Holbein, e outros foram contratados para produzir ilustrações – xilogravuras e gravuras – para tradução de Lutero da Bíblia. Infelizmente não é possível avançar muito além disso já que ainda há pouquíssimos trabalhos sobre o mecenato protestante.

¹⁰ Ainda que o tema central não seja discutir sobre o pintor, é sem dúvida alguma fundamental ter em mente que Caravaggio não é só um pintor de transição; bem como inaugura um estilo novo de se representar. É um consenso entre os teóricos da arte que o Barroco na pintura se inicia com as telas escuras, intensas e dramáticas do pintor italiano (Hodge, 2008:52; Prose, 2005:70).



Imagem 1 - Cavaraggio. A conversão de São Paulo, 1600-1601. Óleo sobre madeira de cipreste, 237x189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma.

Os elementos centrais de composição da primeira tela e também da segunda derivam de descrições anteriores das tapeçarias de Raphael e pinturas e gravuras de Michelangelo, onde o evento envolve um público e uma grande quantidade de recursos humanos, militares, divino, e participação de equinos. (HIBARD, 1983: 121-122; PROSE, 2005:70-72). Observa-se, nesta primeira imagem, que Paulo, caracterizado como um cavaleiro seminu, caído ao solo, é um homem barbado, aparentando já certa idade. Ele tem suas mãos sobre os olhos. Ele tem somente um companheiro, que está em posição de defesa, provavelmente um soldado. Este

homem parece também ver a luz, a qual provém de um anjo e o que poderíamos interpretar de Jesus ressuscitado.

Hibbard (1983:121) e Prose (2005:72) chamam ainda atenção para o fato de que os principais aspectos de dramaticidade que anunciam a conversão de Paulo estão em primeiro plano. Outro detalhe, segundo os mesmos, que impõe um ambiente de tensão e transformação é a forma quase que explosiva em que o anjo e Jesus ressuscitado emergem no canto direito, não deixando claro se os visitantes celestes pretendem salvar Paulo ou prejudicá-lo. O braço estendido de Cristo recorda o impulso com que o assassino de Mateus agarra o pulso do apóstolo, sendo aqui mais um elemento para a dualidade da intenção do divino. A existência de agência física no processo de conversão e é uma característica básica da arte de Caravaggio (HIBARD, 1983: 121-122; PROSE, 2005:70-72). A tensão e o misticismo são completos com elementos que estão em segundo plano e apenas com um olhar atento são perceptíveis: a luz refletida em Paulo e em seu acompanhante, a escuridão, a falta de fundo discernível e um ramo rachaduras fora da árvore de álamo atrás, além dos gestos e inclinações dos personagens Paulo e o soldado.

Com base nessa análise geral, é importante notar dois aspectos que estarão em contraste com o segundo: (1) os traços físicos de Paulo dão continuidade a uma forma clássica de representá-lo, diferentemente da segunda tela que como veremos Paulo é imberbe. Este tipo de representação já aparece, pelo menos por meio de ecos ou marcas textuais, nos Atos de Paulo e Tecla. A documentação imagética tenderá a segui-los desde as suas primeiras marcas de expressão¹¹ e (2) sobre os indivíduos que se encontram na luz, faz-se presente uma personagem, lida como Jesus ressuscitado, dizendo: “Saulo, Saulo, por que me persegues?”. Em outras palavras, a experiência mística se faz presente diferentemente da segunda tela, como veremos mais a frente.

¹¹ Jansen, afirma que esta forma de representar Paulo também é fruto de uma concepção que será perpetuada de Paulo como filósofo itinerante (Janzen, 2005:190).

Ao comparar este quadro com as narrativas de Atos, veremos que sua riqueza de detalhes e sua dramaticidade dialogam diretamente com os três relatos advindos de Atos, uma vez que o companheiro de Paulo vê a luz (At 22:9), com o adicional de que este prontamente entra em defesa ao levantar sua lança e posicionar o escudo. Outro dado advém do cavalo. Paulo, na tela de Caravaggio, não cai por terra, tal como afirmam os três relatos de Atos, mas da sua montaria, ou melhor, do cavalo. Ao falarmos especificamente dos relatos de Atos, no particular, o “cair do cavalo”, deixamos claro que esta queda é uma alusão ou uma leitura própria de uma sociedade mediterrânea, onde a imagem do cavaleiro se faz presente. Em outras palavras, podemos pensar que o cair do cavalo dialoga com “atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes dela” (GINZBURG, 2014: 100). A mesma ideia pode ser aplicada quando pensamos sobre o ato de Paulo colocar as mãos sobre os olhos, uma vez que se nos voltarmos a outras produções imagéticas sobre este evento este ato também estará presente.

A segunda tela, por sua vez, perpetua a dramaticidade (própria do pintor e da linha pictórica em que ele se enquadra), mas trazendo elementos novos. De fato, é um quadro completamente novo. Inclusive no que diz respeito ao diálogo com as narrativas de conversão em Atos. Bersani e Dutoit (1998:82-83) afirmam que a radicalidade deste quadro para o primeiro é tal que o conceito de conversão expressa nesse não dialoga em nada com o primeiro. Enquanto que na tela que está em Odescalchi representa uma experiência mística, numa intervenção direta com o sagrado. Aqui Paulo passa por uma conversão mais pungente. O que leva a especialistas como Hibbard (1983:123) e Gregori (1985:200) sugerirem que nesta tela Caravaggio parece buscar traços de ação dos personagens que recontam a sua tela Judith.

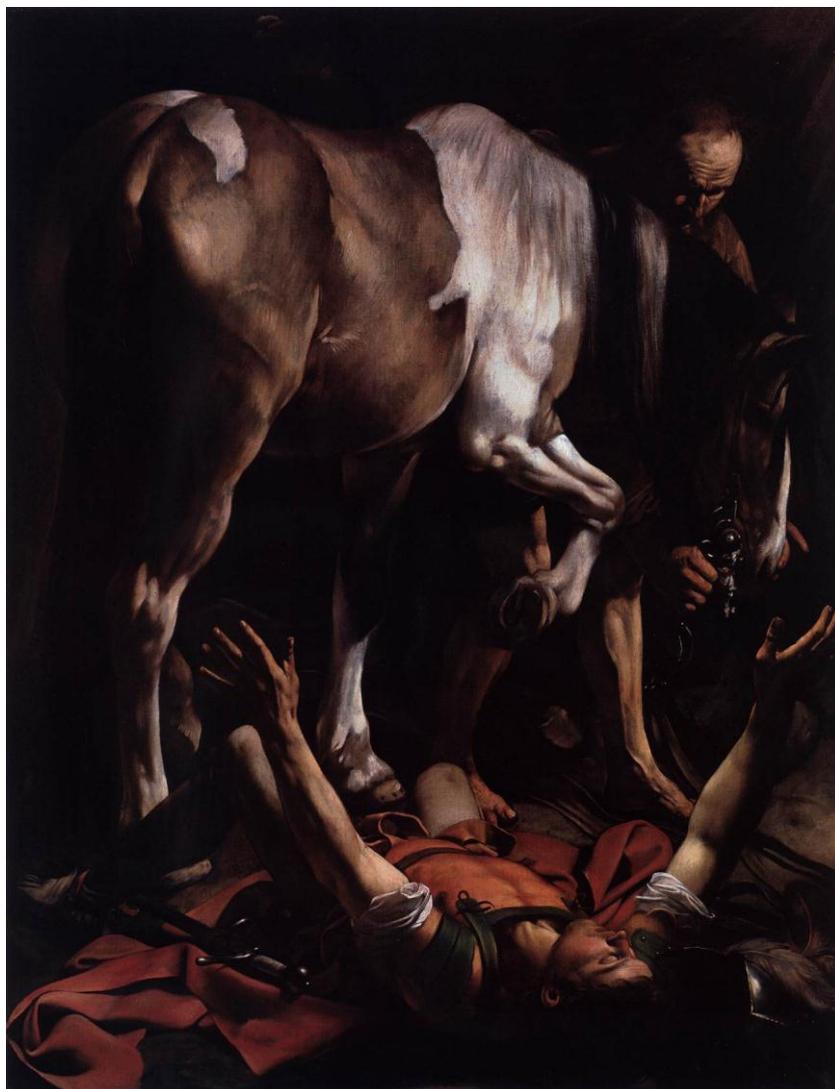


Imagem 2 - Caravaggio. A conversão de Paulo a caminho de Damasco, 1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Aqui o companheiro de Paulo não vê a luz e fica de pé observando apenas a ação de Paulo. Esta narrativa dialoga com At 9:7 e, aproveitando-se das lacunas redacionais sobre o comportamento dos companheiros (com exceção de At 26:14 onde todos caem por terra), introduz uma ação de observador espantado que cuida do cavalo de Paulo. Neste sentido, a segunda tela reforça a função social do companheiro de Paulo: escudeiro. O que não é nenhuma surpresa, uma vez que Paulo é introduzido

no imaginário das cavalarias medievais¹². Pode-se dizer que a experiência mística se restringiu ao próprio Paulo.

Paulo já é retratado, no que diz respeito a traços físicos, de uma forma completamente diferente: Paulo é jovem. Para pensar sobre a questão do jovem Paulo talvez seja necessário recorrer a dois aspectos: (1) a memória construída de Paulo como o apóstolo dos gentios, ou melhor dizendo o apóstolo missionário e (2) lembrar que esta tela foi encomendada para ser colocada em frente à pintura sobre a crucificação de Pedro na igreja de Santa Maria Del Papolo.

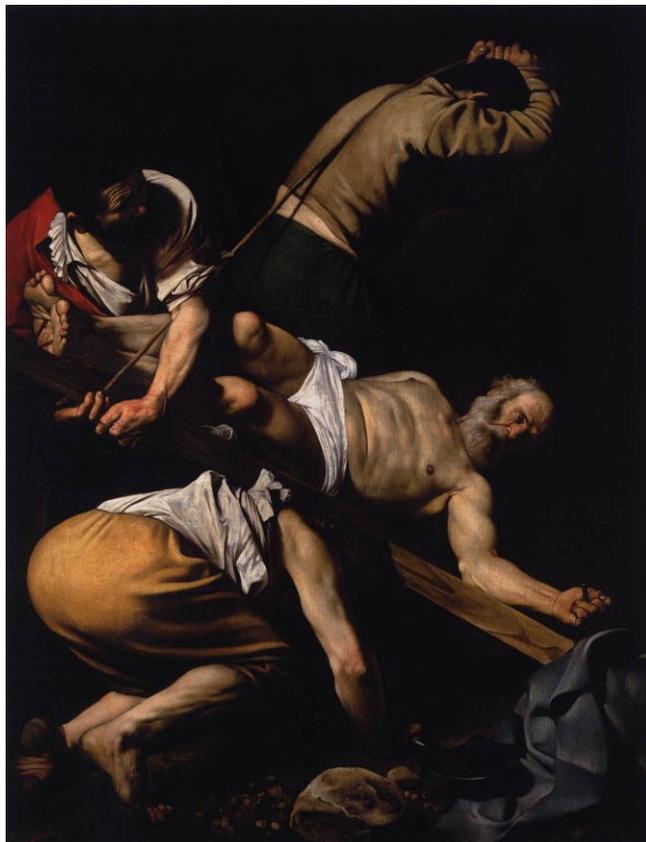


Imagem 3 - Caravaggio. A crucificação de São Pedro, 1600-1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

¹² Sobre a temática ver Mongelli (2012: 77-86) e Guimarães (2013).

Estes dados são importantes, pois eles dialogam com as políticas religiosas expressas pós Concílio de Trento, onde, mais uma vez, o enquadramento de Pedro e de Paulo será reativado¹³ para apontar as bases da Igreja Católica, presa à lei (lidos nesse contexto como o cânon cristão) e à tradição apostólica¹⁴. A relação lei e tradição, tomando como base Pedro e Paulo, é uma forma encontrada pela Reforma Católica de respaldar a autoridade do cristianismo praticado pela Igreja. Além disso, a imagem jovial de Paulo seria um reforço de sua postura missionária – o apóstolo dos gentios¹⁵. Já a imagem de Pedro estaria associada àquela responsável por manter a tradição e a sucessão apostólica no interior da Igreja.

Em outras palavras, constrói-se a imagem de Paulo como o apóstolo missionário para indicar a Igreja Católica em seu contexto de Reforma, mas que mantém suas leis e tradições representadas alegoricamente por Pedro em sua crucificação em Roma. O que implica em dizer, quando observamos as telas de conversão de Paulo e a crucificação de Pedro, o que estamos vendo não são de fato eventos da vida das personagens sendo representadas; mas são as lideranças da Igreja Católica no contexto de Reforma que estavam preocupadas em transmitir a leitura oficial romana.

Hibbard (1983:125) sugere que esse radicalismo da segunda tela dialoga com as narrativas hagiográficas medievais reunidas na *Legenda Áurea* ou a *Lenda Dourada* (1300). Uma em especial é destacada pelo autor e nós reproduzimos abaixo:

“Três razões explicam o porquê a Igreja celebra esta conversão, e não a dos outros santos. Em primeiro lugar, a conversão de São Paulo é o maior exemplo de outras, nos prova que não há pecador que não deva ter esperança de obter a graça que ele precisa. Demais, esta conversão é o motivo de uma grande alegria, para a Igreja regozijou-se mais com a conversão de São Paulo, ela tinha sido afligida pelas perseguições de Paulo. Finalmente, esta conversão foi mais um milagre dentre outros, assim Deus demonstrou que Ele poderia converter seu maior opositor, e fez dele o seu

¹³ Pedro e Paulo também serão amplamente usados nos imagéticos e documentações textuais entre finais do século I EC a século IV de forma a serem apontados como os fundadores do cristianismo.

¹⁴ A respeito da tradição apostólica e o Concílio de Niceia ver Mark (2009:105-135).

¹⁵ Sobre as missões no contexto de Reforma Católica ver Châtellier (1995:38-46).

mais fiel apóstolo... A conversão foi também miraculosa no uso em que foi perfeita, ou seja, a luz que preparou-o para a conversão. Esta luz foi súbita, imensurável e divina.”

Ainda sobre Paulo, observamos que nesta tela ele está de olhos fechados. Uma narrativa que se distancia dos relatos de At 22 e At 26, mas que talvez esteja aproveitando o não-dito de At 9 (lembrando que este é o único relato em que não expressa se Paulo viu ou não a luz). Convém também observar que apesar de existir uma luz sobre Paulo não há qualquer alusão a uma possível comunicação com o sagrado ou interação divina. A mensagem da conversão é passada pelos não-ditos e mais do que isso com o esvaziamento de uma experiência mística.

A partir das descrições destes dois quadros, fica a pergunta: o que teria levado a uma segunda produção? Por que o primeiro quadro, onde a experiência extática se manifesta claramente, foi rejeitado? Para isto, é mais uma vez necessário pensarmos no ambiente político-religioso e social em que estas obras emergem.

Ginzburg (2010: 56), ao analisar os processos promovidos pelo Santo Ofício no Friul, capta um ambiente onde elementos do cristianismo ortodoxo dialogam com diferentes influências que lhe eram periféricas. Este diálogo abre espaço para a formação de grupos como os *benandanti* (andarilhos do bem), onde virtudes proféticas e visionárias são latentes (êxtases, viagens ao além na forma de animais, e interação com elementos fantásticos). Constata-se, no interior destes processos, uma preocupação constante do Santo Ofício em enquadrar os *benandanti* como diabólicos.

Burchardt (1991: 200), por sua vez, diz que o ambiente das reformas (católica e protestante) levou a uma constante preocupação em se dissociar o sagrado do profano. Tal dissociação era praticamente inexistente antes do rompimento das reformas, mais especificamente durante e depois do Concílio de Trento (BURKE, 2010a: 33). É no interior deste contexto histórico que emergem censuras ou adequações, implicando tensões entre os reformadores e os artistas. O autor diz ainda que no imaginário ou na cultura mediterrânea o misticismo e a magia estavam

amplamente disseminados, entendidos como “reminiscências pagãs” (BURKE, 2010b: 282), inclusive, como os reformadores perceberam, no próprio culto aos santos. Os reformadores católicos não eram contra o culto aos santos, mas acreditavam que os excessos deveriam ser modificados e não eliminados como pensavam os reformadores protestantes (GREEN, 1984: 66-67).

Se tomarmos como base estes elementos, ou melhor, sabendo-se de que no período de reformas havia uma constante vigilância por parte dos reformadores para manter-se distante de toda e qualquer conotação que remete-se a magia ou ao misticismo. E se lembramos de que às telas de Caravaggio sobre a conversão de Paulo são produzidas exatamente neste período, fica fácil compreender a compreensão o porquê de a primeira tela ter sido renegada e da segunda não conter nenhum aspecto direto sobre uma experiência mística. Em outras palavras, num ambiente onde se fazia distinção entre o sagrado e o profano a experiência vivida por Paulo em Damasco não poderia dialogar com um ambiente mágico, fato que é expresso na primeira tela e o que poderia explicar a sua censura. Enquanto que a segunda tela já dialogaria com os interesses da Igreja Católica Reformada, isto é, uma igreja distante de toda e qualquer experiência mágica (uma religiosidade para estes reformadores tipicamente pagã) e ao mesmo tempo é missionária (figura em Paulo) e clerical (representada em Pedro).

Conclusão

De imediato, consideremos duas citações:

“Para decifrar as mensagens subliminares pelo cartaz de Lord Kitchener, precisamos de uma visão mais distanciada, uma perspectiva deslocada no tempo, uma distância crítica: atitudes certamente nutridas pela memória, mas que são independentes delas” (Carlo Ginzburg, 2014: 100).

“Imagens eram feitas “com o objetivo de atingir crianças e pessoas simples”, como foi dito por Martinho Lutero “que estão mais facilmente inclinadas a recordar a história sagrada através de pinturas e imagens do que através de meras palavras ou doutrinas”. Portanto, essas fontes visuais registram a

Reforma do ponto de vista de pessoas comuns, oferecendo uma perspectiva que raramente é visível nas fontes impressas que eram produzidas por membros da elite letrada” (Peter Burke, 2004: 68).

As duas citações acima nos são bastante impactantes e vão ao encontro da proposta do presente artigo. Ginzburg nos sugere não só uma metodologia de trabalho, mas também nos dá indícios de como a memória desempenha um papel fundamental para a compreensão dos ditos e não-ditos – em especial – numa documentação imagética. Por sua vez, Burke, ao tratar também sobre a documentação imagética no contexto de Reforma, por intermédio de fragmentos da fala de Martinho Lutero, nos releva o poder das imagens e de que forma ela pode ser transmitida, transformada e restaurada para atender interesses de um determinado projeto ideológico. Em outras palavras, a verdade ou a realidade estaria calcada na imagem e não no conceito.

Neste sentido, observamos de que forma instauraram-se as conversões de Paulo por intermédio: num primeiro momento pela escrita, mas de forma definitiva e consolidada pelas imagens. Ou melhor, confrontando as narrativas de Atos com as duas telas de Caravaggio, foi possível perceber que ainda que nas narrativas de Atos elementos como cavalo estejam ausentes, estes são agregados no material imagético e ganham tanta força que serão eles que ecoarão no imaginário popular.

Foi possível perceber também que o recurso visual é um bom mecanismo para atender aos interesses de determinados grupos. Como foi o caso dos reformadores católicos, que interessados em separar o sagrado do profano, acabam por fazer pressão para o esvaziamento de ideias ou alusões a magia e ao misticismo. Tais pressões foram inclusive responsáveis por Caravaggio ter que produzir duas distintas telas sobre o evento de Damasco.

Bibliografia

Documentação Textual

Atos dos Apóstolos, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

Epístola aos Gálatas, In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

Documentação Imagética

Cavaraggio. A conversão de São Paulo, 1600-1601. Óleo sobre madeira de cipreste, 237x189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma.

Caravaggio. A conversão de Paulo a caminho de Damasco, 1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Caravaggio. A crucificação de São Pedro, 1600-1601. Óleo sobre tela, 230x175 cm. Capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma.

Referências Bibliográficas

GINZBURG, C. (2014), *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras.

PETER, B. (2004), *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC.

BERSANI, L. e DUTOIT, U. (1998), *Caravaggio's secrets*. Massachusetts: The Mit Press.

BORG, M.. e CROSSAN, J. (2009), *First Paul: Reclaiming the Radical Visionary Behind the Church's Conservative Icon*. New York: HarperOne.

BROWN, R. (2012), *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Paulinas.

BURKE, P. (2010a), *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, P. (2010b), *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria.

BURCKHARDT, J. (1991), *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras.

- CHEVITARESE, A. (2011), *Cristianismos. Questões e debates metodológicos*. Rio de Janeiro: Klínē.
- CHEVITARESE, A. e CORNELLI, G. (2003), *Judaísmo, cristianismo, helenismo. Ensaio sobre interações culturais no Mediterrâneo antigo*. Itu: Ottoni Editora.
- CROSSAN, J. e REED, J. (2007), *Em busca de Paulo: Como o apóstolo de Jesus opôs o Reino de Deus ao Império Romano*. São Paulo: Paulinas.
- GINZBURG, C. (2010), *Os andarilhos do bem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GREEN, V. (1984), *Renascimento e reforma: a Europa entre 1450 e 1660*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GREGORI, M. (1985), *The age of Caravaggio*. New York: Rizzoli Intl Pubns.
- HIBBARD, H. (1983), *Caravaggio*. New York: Harper & Row.
- LAMBERT, G. (2006), *Caravaggio: 1571-1610*. Köln: Taschen/Paisagem.
- MARGUERAT, D. (2004), *The first Christian historian. Writing the 'Acts of the Apostles'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PILCH, J. (2002), "Paul's ecstatic trance experience near Damascus in Acts of the Apostles". *Hervormde Teologiese Studies*. Pretoria, v. 67, n.1, 690-707.
- PROSE, F. (2005), *Caravaggio. Painter of miracles*. New York: Harper-Collins Publishers.
- SEGAL, A. (2010), *Paulo, o convertido: apostolado e apostasia de Saulo o Fariseu*. São Paulo: Paulus.