

## *A dormição da Virgem, de Caravaggio: uma análise iconográfica*<sup>1</sup>

Dilermando Gadelha de VASCONCELOS NETO<sup>2</sup>  
Phillippe Sendas de Paula FERNANDES<sup>3</sup>  
Luís Alberto CASIMIRO<sup>4</sup>

### **Resumo**

Em 1605, o já consagrado pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio concluiu a obra *A dormição da Virgem*, encomendada para decorar uma igreja romana. Entretanto, a obra foi recusada diante de um contexto marcado pela efervescência do Renascimento e por tempos de crise na Igreja Católica, fortemente abalada pela Reforma Protestante. Este trabalho surge com a proposta de desenvolver uma análise iconográfica da obra *A dormição da Virgem* (1604-5), óleo sobre a tela, localizada atualmente no Museu do Louvre, em Paris. A metodologia deste trabalho se baseia em pesquisa bibliográfica, com fontes literárias que descrevem a vida do pintor italiano e também os registros dos Evangelhos Apócrifos, de autoria atribuída a José de Arimatéia e São João Evangelista, que tratam sobre a morte da Virgem Maria. Além disso, para a análise, recorreremos ao método iconográfico desenvolvido em 1939 pelo historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1991).

**Palavras-chave:** A dormição da virgem. Caravaggio. Iconografia. Comunicação visual. Arte.

### **Introdução**

1605: Michelangelo Merisi da Caravaggio conclui mais uma obra. *A dormição da Virgem*, encomendada para integrar a decoração da Igreja de Santa Maria della Scala, em Roma. Recusada. Nem o talento e a fama conquistada pelo pintor garantiram a aceitação da obra pelo clero. Não seria a primeira vez que isso ocorreria com o artista, ainda mais em tempos de efervescência cultural do Renascimento e tempos de crise na Igreja Católica,

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado durante período de intercâmbio sanduiche na Universidade do Porto – Porto – Portugal.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social, Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (2013).

E-mail: dilermandogadelha@gmail.com.

<sup>3</sup> Graduado em Comunicação Social, Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (2013).

E-mail: psendas7@hotmail.com

<sup>4</sup> Doutor em História da Arte (2005) pela Universidade do Porto. E-mail: lcasimiro@letras.up.pt

que teve seus dogmas questionados e abalados com a Reforma Protestante. Em contrapartida, as decisões do Concílio de Trento (1562-3) regulavam a maneira como deveriam ser feitas as artes sacras. Nada de profano. As obras deveriam apenas servir como meios para despertarem a devoção dos fiéis afugentados. A Igreja buscava se adaptar diante daquele contexto de crise – consequências da reforma iniciada por Martinho Lutero, no início do século XVI, sintetizada nas suas 95 teses.

Este trabalho surge com a proposta de desenvolver uma análise iconográfica da obra *A dormição da Virgem* (1604-5), óleo sobre a tela, realizada por Caravaggio, localizada atualmente no Museu do Louvre, em Paris. A metodologia deste trabalho, inicialmente, se baseia em pesquisa bibliográfica, recorrendo a fontes literárias para estruturar a narrativa sobre a vida do pintor italiano e também os registros dos Evangelhos Apócrifos, de autoria atribuída a José de Arimatéia e São João Evangelista, que tratam sobre a morte da Virgem Maria. É importante ressaltar que outras nomeações são feitas para descrever o mesmo momento: passamento e dormição, por exemplo. Os Evangelhos Apócrifos não integram os livros cânones definidos no Concílio de Trento que integram a Bíblia Sagrada.

Além disso, para a análise, recorreremos ao método iconográfico desenvolvido em 1939 pelo historiador de arte Erwin Panofsky (1991), estruturado da seguinte forma:

- a) Nível pré-iconográfico, referente ao significado primário da obra;
- b) Nível iconográfico, referente ao significado convencional da obra;
- c) Nível iconológico, referente ao significado intrínseco da obra.

No desenvolvimento deste trabalho, apresentaremos inicialmente um relato sobre a conturbada vida de Caravaggio e algumas de suas obras artísticas. Posteriormente, baseando-se nos Evangelhos Apócrifos, as duas narrativas sobre a morte da mãe de Jesus Cristo serão descritas com as suas semelhanças e diferenças. A análise iconográfica da obra está na terceira parte do trabalho desenvolvida com o método de Panofsky, como já mencionamos. Por fim, teremos um breve comparativo entre *A dormição da Virgem*, de Caravaggio, e outra obra que aborda o mesmo tema. O propósito é registrar os aspectos diferenciais na obra do pintor italiano.

Qualquer análise de uma obra artística quando se fala de Michelangelo da Caravaggio é limitada diante das possíveis interpretações que podem ser realizadas. Este

ensaio é apenas um olhar de um dos trabalhos de Caravaggio. Aspectos serão abordados, outros não. No entanto, buscamos que seja compreendida as características principais desse artista que deixou uma obra tão primorosa para a posteridade.

### **Caravaggio: entre luzes e trevas na vida e na obra**

Nos idos de 1571, na pequena cidade de Caravaggio, localizada a 12 quilômetros de Milão, Itália, nascia Michelangelo Merisi da Caravaggio, filho do arquiteto Fermo Merisi. Ainda com cinco anos, veria o pai morrer vítima da peste que alastrava a Europa e, anos mais tarde, na adolescência, perderia também a mãe. O pintor que deixou seu legado para a humanidade por meio de obras polêmicas e extasiantes teve uma vida prematura, morrendo com apenas 39 anos.

**Figura 1** *David segurando a cabeça de Golias* (1605-6). Óleo sobre tela. Galeria Borghese, Roma.



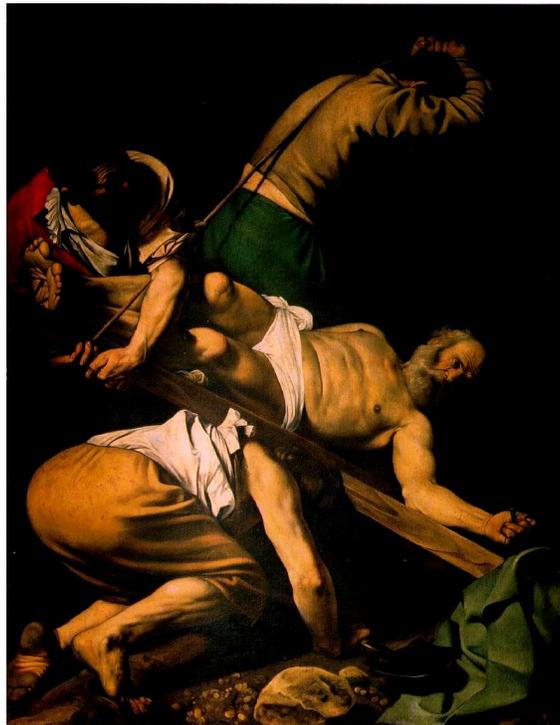
Fonte: [aformaealuz.blogspot.com](http://aformaealuz.blogspot.com)

Em 1606, uma das suas últimas obras: *David segurando a cabeça de Golias* (Figura 1), localizada na Galeria Borghese, na capital italiana. Mas até registrar o pesar no rosto de

David e o desespero suplicante no rosto de Golias – neste caso, um auto-retrato –, uma vida de agressões, conquistas, mentiras, boemia, assassinatos e polêmicas marcou o caminho conturbado de Caravaggio.

A realidade impressiona. O cotidiando torna-se sacro. Os mendigos, santos. As prostitutas, virgens. Aspectos que contrariavam a tendência artística da época e agrediam os dogmas da Igreja Católica que vivia tempos difíceis de reafirmação na luta contra a Reforma Protestante. A Igreja Romana também guiava a pintura de temas religiosos, materializada nas decisões do Concílio de Trento (1561-3), que determinava a ausência da beleza mundana nas obras de arte para constituí-las apenas como meios de instigar a devoção nos fiéis. Entretanto, Caravaggio, reconhecido pela intensa produção artística de temas cristãos, não daria tanta atenção às recomendações instucionais da Igreja.

**Figura 2** *A Crucificação de São Pedro* (1600). Oléo sobre tela.  
Capela Cerasi, Santa Maria Del Popolo, Roma.



Fonte: [aformaealuz.blogspot.com](http://aformaealuz.blogspot.com)

O historiador britânico Simon Shama (2010) talvez tenha uma das melhores definições sobre a atuação de Caravaggio: “a pintura que ganha corpo”. Não só o corpo, como também o cheiro e tantos outros sentidos possíveis ao se deparar com a obra do pintor.

[...] Caravaggio sabe fazer velhas feias e valentões ferozes tão vívidos que quase sentimos o cheiro das cebolas e do suor seco. No entanto, evitando a caricatura e detendo a ação no momento que antecede o desfecho, manipula o suspense e torna os enganos mais verossímeis. A plateia fica zozna com a beleza do momento. E nós também. (SHAMA, 2010, p. 32).

Na arte de Caravaggio, é retratado, de maneira geral, o clímax do momento de forma realista. Um exemplo importante é perceptível na pintura de *A Crucificação de São Pedro* (Figura 2), na qual a obra, de temática religiosa, é registrada no instante em que os mártires fazem um esforço para içarem a cruz em que se encontra o apóstolo. O historiador da arte Flávio Botton (2010) também confirma essa característica realista do pintor italiano, definindo-a como um realismo brutal.

Era necessária uma renovação e ela veio com a audácia e com a intempestividade de Caravaggio. Às idealizações renascentistas e aos artificialismos maneiristas, o pintor impõe um realismo tão cru e brutal, tão intenso, que foi preciso um termo diferente para designá-lo: naturalismo. Fosse sublime ou fosse grotesco, belo ou horrendo, o que apareceria na obra de Caravaggio seria a verdade, o real e não uma idealização suavizada pelos filtros artísticos e ideológicos de um estilo desgastado e repetido à exaustão. (BOTTON, 2010, p. 2).

Com 13 anos, Caravaggio foi aprendiz no atelier de Simone Peterzano, em Milão. Em 1592, aos 21 anos, chega a Roma. Na capital italiana, tomada por jovens artistas, o destino lhe reservava muitas surpresas. Naquela altura, já era conhecido por estar envolvido em confusões e sempre andar com prostitutas e brutos acostumados a gerarem conflitos pela cidade, mas que também apreciavam música, pintura, teatro, filosofia e poesia. No entanto, será Giulio Cesari, artista que pintava altares e tetos, personagem marcante na trajetória artística do pintor, afinal, foi a partir do momento em que passou a trabalhar em seu atelier, que Caravaggio teve também a chance de trabalhar com pintura religiosa, mesmo permanecendo por um curto período no atelier de Cesari (SHAMA, 2010, p. 28-9).

**Figura 3** *Cabeça de Medusa* (1589-9). Óleo sobre tela montada em madeira. Galeria Degli Uffizi, Florença.



Fonte: aformaealuz.blogspot.com

Eis um pintor que não necessitava de esboços. A segurança de Caravaggio impressionava e diferenciava-se da maior parte dos seus contemporâneos. Os instrumentos eram mínimos e a perfeição da obra estava garantida com o olhar e as mãos firmes do artista que, mais uma vez, provocaram mudanças em sua vida:

[...] Com esses métodos não ortodoxos e o dom de composição perfeita conseguiu transformar cenas de gênero “inferiores” em quadros monumentais e dramáticos. Tais obras eram suficientemente interessantes para que o comerciante de arte (e, por acaso, amigo de bebedeira) Constantino Spata as expusesse em sua loja, na piazza San Luigi Francesi. E ali *Os trapaceiros* (1596) foi visto e comprado por uma pessoa que mudaria a vida de Caravaggio. (SHAMA, 2010, p. 35, grifos do autor).

No final do século XVI, o pintor é convidado para trabalhar no palácio do cardeal Francisco Maria Del Monte, lugar onde vive por seis anos. O contato com um ambiente de intensa apreciação cultural em diversos aspectos (da música à pintura, da literatura ao teatro, por exemplo), refletiu na produção das obras de Caravaggio. Foi durante esse período que o pintor realiza uma de suas obras mais famosas: *Cabeça de Medusa* (Figura 3). A pedido do

cardeal que gostaria de presentear um amigo, Caravaggio pinta em um escudo aquela que perdera a cabeça para Perseu e que qualquer um que a olhasse era transformado em pedra. Um detalhe talvez justifique o entusiasmo e o empenho do pintor na referida obra: Leonardo Da Vinci (1452-1519), imortalizado por tantos feitos no campo artístico/intelectual, já havia pintado a personagem da mitologia grega, mas foi perdida. O gosto pela disputa com o célebre era um ingrediente a mais na irrecusável proposta do cardeal (SHAMA, 2010, p. 39-41).

O célebre pintor teve algumas obras rejeitadas pela Igreja, geralmente, pelo mesmo motivo: a dessacralização do tema. O realismo daquele que se destacava no uso da luz, conduzindo o olhar de quem observava as suas obras, e da técnica escorço, na qual os objetos saltavam das telas, incomodava muito. Apesar disso, o talento era inegável e revolucionara a pintura cristã que até então se fazia (SHAMA, 2010, p. 34; BOTTON, 2010, p. 12).

[...] Caravaggio era um todo. A agressividade animal; a desafiadora invasão do espaço corporal; o gosto pelo escândalo sexual e social; a adoção do socialmente nocivo; a descarada autodramatização que o fazia sair da escuridão num raio de luz violeta, e cair em cima do observador; a arrogante convicção de invulnerabilidade que curiosamente acompanhava a compulsão para se enrascar – tudo isso era o que fazia de Caravaggio o pintor mais necessário e, ao mesmo tempo, mais explosivo, mais incontrolável que Roma e a Igreja já haviam tido. Ambas precisavam dele pelos mesmos motivos que acabariam por desgraçá-lo e destruí-lo. (SHAMA, 2010, p. 65).

Por motivo indefinido, apenas suposições que variam entre acerto de contas, ofensas à namorada do pintor, jogo/aposta, Caravaggio fere gravemente um dos filhos do capitão da guarda dos principais clãs papal-aristocrático da época. A vítima, Ranuccio, não resistiu e o artista, também ferido, iniciava um longo período de fuga por ter cometido um crime que, entre as consequências, poderia ser a pena capital, sendo eliminada essa possibilidade caso conseguisse o perdão papal. Diante disso, em 1606, o pintor foge de Roma e vai se abrigar em Nápoles. Durante esse período, pinta *A Decapitação de São João Batista* (Figura 4), a maior pintura do século XVII, com mais de cinco metros de largura, na qual o sangue que jorra do mártir se registra o primeiro nome do artista: Michelangelo. Interpretações

apontam para a relação com a atual situação do artista e com a obra em busca de uma alteração na sua condição de homicida para mártir (SHAMA, 2010, p. 70).

**Figura 4** *A Decapitação de São João Batista* (1608). Óleo sobre tela. San Giovanni, Valleta, Malta.



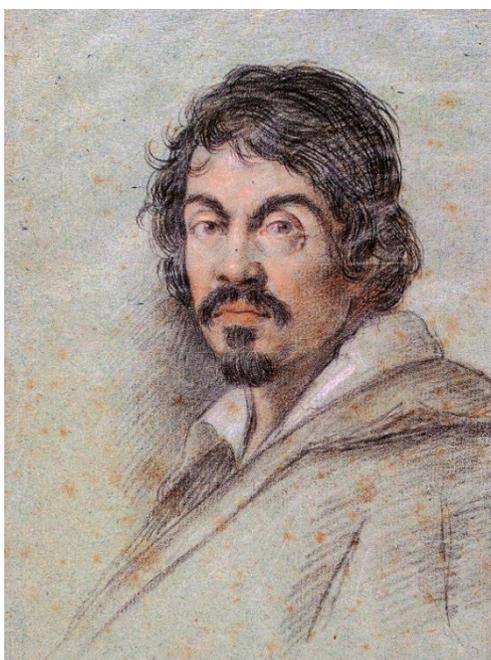
Fonte: [blancartblog.blogspot.com](http://blancartblog.blogspot.com)

Na tentativa de buscar o perdão pelo crime, Caravaggio parte para Roma, mas é preso antes mesmo de chegar. Em troca da liberdade, o dinheiro do seu trabalho. Após ser liberto, ainda tem suas obras roubadas que naquele contexto seriam seu álibi para a absolvição. Sem dinheiro, sem obras, muito doente e na tentativa de recuperá-las, Caravaggio se afasta da capital da Itália e chega a uma cidade na Toscana. É lá que o corpo não resiste. É socorrido pelos monges, mas, naquele ano de 1610, morre. Como registram seus primeiros biógrafos: “sem a ajuda de Deus ou dos homens, morreu tão miseravelmente como viveu” (apud SHAMA, 2010, p. 80).

Muitas obras ainda marcaram a trajetória artística de Caravaggio. Dimensão que este trabalho não consegue abarcar e nem descrever com a profundidade merecida. Entretanto, de acordo com a proposta apresentada no início, o nosso foco está na análise

iconográfica da obra *A dormição da Virgem* (1604-5), pintura de óleo sobre a tela (369 x 245 cm), encomendada para a Igreja de Santa Maria della Scala, localizada em Trastevere, um dos bairros mais pobres de Roma na época. O momento eternizado pelas mãos de Caravaggio não está registrado na Bíblia Sagrada, mas nos Evangelhos Apócrifos escritos, supostamente, por São João Evangelista e José de Arimatéia. Para fins de contextualização, descreveremos, a seguir, o que essas duas fontes literárias registram.

**Figura 5** OTTAVIO LEONI. *Caravaggio* (1621). Carvão sobre papel. Biblioteca Marucelliana, Florença.



Fonte: aformaealuz.blogspot.com

### **O passamento da Virgem, uma narrativa apócrifa**

Os relatos sobre a morte da Virgem Maria não constam nos evangelhos canônicos – aqueles que foram considerados pelo Concílio de Trento como os oficiais e que, até hoje, fazem parte da Bíblia Sagrada. Esse episódio da vida da Virgem, entretanto, é contado em dois dos Evangelhos Apócrifos: o de São João, o Evangelista; e aquele que é relacionado a José de Arimatéia.

Os dois evangelhos constroem a história de maneiras diferentes, apresentando detalhes em um que não constam no outro, mas ambos mantêm a mesma estrutura narrativa. Em suma, o relato inicia quando a Virgem Maria, antes da Paixão de seu filho, pede a ele que seja levada aos céus por suas mãos e que seja avisada com antecedência do seu passamento. No evangelho atribuído a João de Arimatéia – que, segundo a Bíblia Sagrada, era um alto magistrado da Judeia e dono da catacumba em que Cristo foi enterrado –, há uma transcrição da fala da Virgem.

O caríssimo filho, rogo à tua Santidade que, quando chegue o momento que minha alma tenha de sair do corpo, me faças saber com três dias de antecedência; e então Tu, querido filho, encarrega-te dela na companhia de teus anjos. (Evangelhos de Pseudo-Arimatéia, cap. I).

Então Cristo, escutando as preces de sua mãe, avisa-a de que a sua passagem acontecerá após a Paixão, sua ressurreição e ascensão. Passados dois anos, um anjo desce à casa da Virgem e dá-lhe uma palma, símbolo de sua eminente morte. Neste momento, a Virgem reuniu João de Arimatéia, alguns parentes e outros presentes, e contou-os os fatos que iriam acontecer. Em seguida, arrumou-se como uma rainha e ficou a orar e esperar a chegada de seu filho.

José de Arimatéia relata que estavam ao seu lado as virgens Séfora, Abigail e Zael, mas que os apóstolos estavam dispersos pelo mundo pregando a palavra do Senhor. Após uma série de trovões e terremotos, o apóstolo João Evangelista apareceu às vistas da mãe de Jesus e, posteriormente, os outros – com exceção de Tomé – também chegaram em cima de nuvens enviadas por Cristo. João de Arimatéia conta que a quantidade de pessoas presentes no passamento da Virgem era inumerável.

Eis aqui os nomes dos discípulos do Senhor que foram levados até lá numa nuvem: João, o Evangelista, e seu irmão Tiago; Pedro e Paulo; André, Felipe, Lucas, Barnabé; Bartolomeu e Mateus; Matias, apelidado o Justo; Simão Cananeu; Judas e seu irmão; Nicodemus e Maximiano e, finalmente, muitos outros que não é possível contar. (Evangelhos de Pseudo-Arimatéia, cap. VII).

Esses fatos aconteceram em um sábado. No domingo seguinte, às 15h, Jesus Cristo desceu dos céus com uma constelação de anjos para buscar a alma de sua mãe. Os relatos

contam que um perfume e um resplendor enorme surpreenderam os presentes, que ficaram um longo tempo de cabeça baixa. Ao final do resplendor, a alma da Virgem começou sua subida aos céus a bordo de uma nuvem, enquanto o planeta estremecia para avisar a todos da passagem de Maria. A partir daí, Arimatéia conta os percalços pelos quais passaram os apóstolos para transportar o corpo da virgem até o vale de Josafá. Ao chegarem lá, o corpo foi arrebatado por anjos, que levaram-no ao céu.

No Evangelho de João Evangelista, a história se passa de maneira diferente. O acordo sobre a passagem da Virgem se dá quando o anjo Gabriel desce dos céus, após ela muito orar ante o sepulcro de seu filho, e informa que suas preces foram escutadas por Jesus e que em breve ela “partirá para as mansões celestiais (...) para viver a vida autêntica e perene” (Evangelhos de João Evangelista, cap. II).

Em seguida, a Virgem volta a sua casa e demanda as suas acompanhantes que tragam um incensório pois precisa orar. Em suas orações, Maria pede que o apóstolo João venha a seu encontro como sinal de sua eminente partida, assim como todos os outros apóstolos de Jesus Cristo, tanto os que já haviam morrido quanto os que, ainda vivos, estavam em paragens remotas.

Algum tempo depois, a voz do Espírito Santo surgiu dos céus convocando todos os apóstolos para se apresentarem na casa da Virgem. Dentre eles, também Tomé e os já mortos Pedro, Filipe, Lucas e Simão Cananeu.

Entramos depois no lugar onde estava a mãe de nosso Deus e, prostrados em atitude de adoração, dissemos-lhe: “Não tenhas medo nem aflição. O Senhor Deus, a quem deste à luz, tirar-te-á deste mundo gloriosamente”. E ela, regozijando-se em Deus seu salvador, ergueu-se no leito e disse aos apóstolos: “Agora sim eu creio que nosso Deus e mestre já vem do céu, que o vou contemplar e que hei de sair desta vida da mesma maneira pela qual eu vos vi apresentar-vos aqui”. (Evangelhos de João Evangelista, cap. XV).

Então, João Evangelista conta que uma voz estrondosa surgiu dos céus antecipando a descida do Senhor, que foi visto por todos os belemitas. E o sol apareceu conjuntamente com a lua e também os primogênitos de Jesus, que se postaram na casa de Maria. João relata também que muitas pessoas de vários países e que estavam rezando em Jerusalém acorreram à casa da Virgem em busca de milagres.

O governador da cidade de Belém, vendo o cataclismo causado pelo passamento da Virgem, ousou baní-la do local. Então o Espírito Santo ordenou que os apóstolos levassem o seu corpo até Jerusalém, o que fizeram. No meio do caminho foram transportados por uma nuvem até a casa da Senhora, naquela cidade. Após cinco dias de orações ininterruptas, Jesus anuncia:

[...] já sabeis que foi num domingo que teve lugar a anunciação do arcanjo Gabriel à Virgem Maria, e que foi num domingo que nasceu o Salvador em Belém, e que foi num domingo que os filhos de Jerusalém saíram com palmas ao seu encontro dizendo: “Hosana nas alturas! Bendito o que vem em nome do Senhor”, e que foi num domingo que ressuscitou de entre os mortos, e que num domingo haverá de vir julgar os vivos e os mortos e que, finalmente, num domingo haverá de baixar dos céus para honrar e glorificar com a sua presença a partida da santa e gloriosa virgem que lhe deu à luz. (Evangelhos de João Evangelista, cap. XXXVII).

Nesse momento, o Senhor apareceu em um trono de querubins e em toda a sua majestade foi adorado por anjos, santos e terrenos. Em um diálogo com sua mãe, afirmou que seu corpo iria repousar no paraíso e sua alma seria levada ao céus, onde impera a paz, a alegria “e muito mais”.

### **A dormição da Virgem, um olhar de Caravaggio: análise iconográfica**

A iconologia é um método de análise artística criado pelo historiador da arte Erwin Panofsky (1991). A proposta da iconologia é entender as produções de sentido das obras a partir da compreensão das relações entre os elementos intrínsecos à ela e o contexto em que ela foi criada.

O método é baseado em três níveis de análise das imagens: um pré-iconográfico, um iconográfico e um iconológico, ligados aos três momentos do processo de significação apontados por Panofsky (1991). Tal processo tem início com o que o autor chama de significação factual. O que percebemos, nesse estágio, é a significação convencional primária de um objeto ou uma ação, que podemos chamar de signo. Esse significado “é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já

conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos.” (PANOFSKY, 1991, p. 48).

O segundo significado, denominado expressional, está relacionado às “nuanças psicológicas” que podem ser percebidas a partir do signo. O que o diferencia do primeiro significado é o modo de apreensão: enquanto um se dá pela identificação, o outro se dá pela empatia, mesmo que os dois estejam classificados dentro das experiências práticas e cotidianas de quem interpreta esses signos. “Assim, tanto o significado expressional como o fatural podem classificar-se juntos: constituem a classe dos significados primários ou naturais.” (PANOFSKY, 1991, p. 48).

O significado intrínseco, ou conteúdo, é aquele que vai além dos significados naturais e convencionais e percebe a maneira como determinados atos ou determinados signos são inscritos social e contextualmente, em um determinado espaço, de um determinado lugar, num determinado período, tendo, às vezes, um determinado autor. Usando como exemplo o ato de tirar o chapéu de um homem, Panofsky (1991, p. 49) escreve:

Não podemos construir o retrato mental de um homem com base nesta ação isolada, e sim coordenando um grande número de observações similares e interpretando-as no contexto de novas informações gerais quanto à sua época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante. No entanto, todas essas qualidades que o retrato mental explicitamente mostraria são implicitamente inerentes a cada ação isolada; de modo que, inversamente, cada ação poder ser interpretada à luz dessas qualidades.

A pré-iconografia, ligada à primeira fase do processo perceptual, consiste na percepção do significado primário de um signo, ou seja, o que podemos perceber em um signo a partir de um olhar de observador leigo. Essa fase pressupõe a observação dos elementos componentes do signo. A fase seguinte, a iconográfica, acontece quando fazemos a ligação dos motivos pré-iconográficos com “assuntos e conceitos”. Os motivos que apresentem esses significados secundários são agrupados em alegorias e estórias. Deixando de lado os elementos intrínsecos à obra, nesta fase procura-se perceber que referências podem ser encontradas nos elementos significantes.

A iconologia propriamente dita é a terceira fase da análise, quando percebemos os contextos em que os signos estão inseridos e como aqueles contextos não só influenciaram

a obra, mas estão presentes nela. É nessa fase que são observados os elementos simbólicos de uma determinada obra, aqui A dormição da Virgem, de Caravaggio.

Nas seções anteriores já procedemos a realização de alguns pontos que compõem a análise iconográfica e iconológica. Entretanto, a seguir nos detemos mais enfaticamente na análise dos elementos da obra.

### **Descrição da obra**

*A dormição da Virgem* (Figura 7), de Caravaggio, encontra-se no Museu do Louvre, em Paris. A obra foi produzida pelo pintor entre os anos de 1605 e 1606 sobre encomenda da Igreja de Santa Maria della Scala, na Itália, para ornar a capela Contarelli. Um fato interessante é que a obra foi recusada pelo pároco por causa de sua simplicidade, além de ir de encontro a alguns dos editos do Concílio de Trento, que ditava regras sobre como representar os personagens e os acontecimentos bíblicos, e ser considerada quase profana.

“Pela primeira vez murmurou-se a palavra ‘indecente’ com referência ao ‘maestro’. Em agosto de 1603, o cardeal Ottavio Paravicino comentou que seus quadros se situavam (perigosamente) ‘entre o sacro e o profano’” conta Schama (2010, p. 62).

**Figura 6** CARAVAGGIO, Michelangelo. *A dormição da Virgem* (1605-6).  
Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: [aformaealuz.blogspot.com](http://aformaealuz.blogspot.com)

A obra, feita em óleo sobre tela, apresenta a Virgem “inequivocamente morta” (SCHAMA. 2010, pp. 62) deitada sobre uma cama, com cerca de dez pessoas ao seu redor, de cabeças baixas e demonstrando tristeza e pesar. A Virgem, que encontra-se no centro da cena, está com vestes vermelhas, uma mão sobre o ventre e outra esticada sobre um travesseiro com aparência surrada.

**Figura 7** Virgem “inequivocamente morta” de Caravaggio.



Ao lado de sua cama, na parte inferior da tela, aparece uma mulher sentada em uma cadeira. Esta também veste andrajos e tem um aspecto flagelado. A mulher encurva-se sobre o joelho cobrindo o rosto, como quem chora desabaladamente pelo destino da Virgem.

**Figura 8** Detalhe de *A dormição da Virgem*. Mulher chorando ao lado da Virgem morta.



Na parte superior da tela estão os outros personagens, todos os homens, também com ares de tristeza e desolação. Ao todo, são nove. Em primeiro plano, estão cinco deles, quatro em pé e um sentado, todos vestidos com trajes monásticos, sendo três carecas e com grande barba. Mais atrás, estão três homens de aspecto mais novo que parecem cochichar e outro, mais a frente, que olha atentamente para a face da Virgem. Esses nove homens são os que ficam evidentes na imagem, entretanto, algumas rasuras na tela levam-nos a acreditar que são na verdade 11 imagens masculinas. O local onde a cena se passa tem um aspecto empobrecido, sendo escuro e pouco mobiliado. Além da cama em que a Virgem repousa, compõem a cena um balde metálico ao pé da cama e um lençol carmesim caindo do teto, com aspecto de madeira.

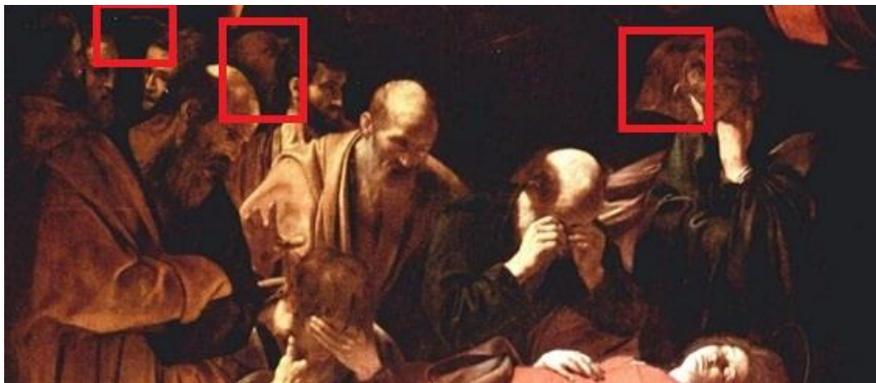
### **Personagens e símbolos**

As obras artísticas que retratam a dormição da Virgem são baseadas, geralmente, nos Evangelhos Apócrifos, que são fontes literárias para os pintores. O modo de representar os vários personagens bíblicos são feitos, então, levando em conta as pistas dadas por esses relatos, como as chaves do Paraíso atribuídas a São Pedro; ou a aparição dos animais do tetramorfo como características dos evangelistas.

Talvez um dos pontos mais interessantes da representação feita por Caravaggio seja as personagens na tela que não apresentam muitas das características comuns às suas iconografias. Podemos identificá-las apenas a partir do conhecimento do episódio relatado, que dão a ideia dos personagens presentes.

Dessa maneira, pode-se acreditar que a mulher que se senta a frente do corpo da Virgem seja uma das donzelas, também virgens, que acompanham o momento de sua dormição – Zael, Abgail ou Séfora. Quanto aos personagens masculinos, os textos apócrifos falam dos apóstolos que foram convocados de suas paragens remotas para acompanhar o acontecimento. Essa tese pode ser confirmada se considerarmos as três rasuras que aparecem na tela e compararmos com o Evangelho atribuído a João de Arimatéia. Nele, o magistrado conta que estavam presentes todos os apóstolos de Cristo, mesmo os mortos, exceto Tomé, que estava pregando na Índia.

**Figura 9** Homens perplexos diante da morte da Virgem.



Quanto ao mobiliário da imagem, os dois principais elementos e que chamam logo a atenção são a bacia metálica, ao pé da cama da Virgem, e o pano vermelho caindo do teto. A bacia, que parece estar com água pela metade e um lenço em sua beira, repousa na frente da mulher sentada a chorar. Ela poderia estar ali como uma representação dos cuidados que a mulher tem com Maria durante o seu processo de falecimento.

Entretanto, a bacia, de acordo com o simbolismo dos sonhos, pode representar duas coisas. Quando vazia, seria a visita de parentes distantes e há muito afastados. Neste caso, simbolizaria o encontro entre a Virgem e os apóstolos, que estavam espalhados pelo mundo e, de certa forma, são seus filhos, já que todos somos irmão de Cristo, interpretação no sentido teológico. Por outro lado, a bacia cheia representa a junção com a família e momentos de felicidade familiar. Justamente o que Jesus promete a sua Mãe, ao levá-la para o céu, à mansão celestial, lugar de vida perene. A partir dessa perspectiva, poderíamos dar um passo de ousadia e dizer mesmo que a bacia representa Jesus Cristo na tela.

Já o pano vermelho caindo do teto poderia simbolizar a cortina do templo em Jerusalém, no qual a Virgem foi internada quando ainda criança, e que foi costurado por ela. A presença do véu na iconografia poderia salientar o caráter terreno da Virgem – o que só reforçaria os despojamentos com os quais Caravaggio pintou *A dormição*, fazendo com que aqueles seres quase não parecem celestiais e bíblicos –, já que, segundo o historiador de arte português Luís Casimiro (2008), a cortina é um símbolo dos dotes femininos de Maria.

Efectivamente, pensamos ver neste utensílio uma forma de salientar Maria como a dona de casa atenta e a esposa diligente de que fala o livro dos Provébios (Pr 31, 10-28), ocupada em trabalhos vulgares da vida do quotidiano, tipicamente femininos, mostrando que a jovem de Nazaré escolhida por Deus para acolher o Verbo Divino no seu seio era uma mulher igual às mulheres do seu tempo e, portanto, conhecedora das tarefas femininas, tal como nos relatam os Apócrifos do Novo Testamento. (CASIMIRO, 2008, p. 152).

A hipótese parece ser confirmada por Schama (2010), que diz que o objetivo de Caravaggio era pintar uma Virgem não em um estado perfeito, mas sim como um ser humano comum que morre como outro qualquer, com a pele esverdeada e suja.

Sua concepção era de uma simplicidade chocante [...] Caravaggio não dispensava a carne; ao contrário, e, nesse caso, fez uma carne indubitavelmente morta – diz-se que pintara uma prostituta de um bordel de Ortaccio que se afogara no Tibre. Assim, o corpo de nossa senhora está grotescamente inchado sob o vestido vermelho. (SCHAMA, 2010, p. 62).

Ainda segundo Schama (2010), o objetivo dessa representação era fazer com que o corpo morto da virgem pudesse realmente criar uma reação de espanto e sofrimento nos apóstolos da imagem.

### **Luz, cor e perspectiva**

A perspectiva de *A dormição da Virgem*, de Caravaggio, segue o estilo do artista. As linhas da tela são em diagonal. Isso pode ser visto na disposição do esquife da Virgem e da mulher sentada, que está quase de lado para o observador da imagem. Já a composição da tela é assimétrica, sendo a parte superior da tela quase vazia – contendo apenas a cortina escarlate –, a parte inferior é preenchida pela mulher e pela bacia, e a parte central é a mais abundante, com todos os apóstolos e a Virgem morta.

A luz na tela também é bastante característica do estilo de Caravaggio. A parte iluminada da imagem é magicamente focada no corpo da Virgem e escapa um pouco para as costas da mulher sentada e a careca de alguns dos apóstolos mais próximos, é uma luz conceptual, com o sentido de direcionar o olhar do observador. A face da maioria dos

apóstolos está envolta em sombras e a escuridão da tela dá um aspecto um tanto lúgubre para a imagem.

A escuridão da parte superior da tela, logo abaixo da cortina vermelha, também atribui profundidade ao cenário, que pode seguir o horizonte da vista do observador até ao infinito. A profundidade também é assegurada pela figura dos apóstolos menores ao fundo, que parecem estar num plano mais afastado que os outros mais perto do esquife da Virgem.

As cores principais na tela são o vermelho e o alaranjado com algumas variações de tons; e os tons mais escuros que vão desde o cinza (o branco sujo do travesseiro da Virgem e das mangas da mulher), até o negro total do ponto embaixo da cortina. Essas cores parecem criar um ambiente fechado em si mesmo e próximo do observador. O enclausuramento do cenário, criado pela sombra, faz com que o observador não pudesse estar em nenhum outro lugar que não o próprio quarto.

### **A pintura de Caravaggio e os Evangelhos Apócrifos**

“[...] Depois a bem-aventurada Maria aseou-se e enfeitou-se como uma rainha e ficou esperando a chegada do seu Filho, conforme Ele lhe havia prometido” (Evangelhos de Pseudo-Arimatéia, cap. V). Esta citação é descrita por José de Arimatéia e diz respeito ao momento em que a Virgem Maria aguarda o passamento. Em um análise comparativa entre a fonte literária e a pintura de Caravaggio, percebe-se uma incongruência. A representação de Maria não é de uma rainha, como geralmente era realizado. A mãe de Jesus está com vestes simples: um vestido vermelho sem nenhum requinte. Outro destaque podemos dar à posição de Maria. A posição de uma rainha é sempre representada de forma altiva, superior, no caso da Virgem, muitas vezes com uma coroa e um manto, perceptível em várias pinturas e esculturas. No caso da obra de Caravaggio, não há manto, não há coroa, apenas uma auréola tão tenra que num olhar desatento passa despercebida. No mais, não há nenhum ornamento e Maria está em posição vulnerável, com aspecto fúnebre. Eis uma mulher de características físicas identificadas em quaisquer mulheres da época. Eis uma das características mais fortes do exercício artístico de Caravaggio: o realismo temperado de polêmicas. Caso contrário, não se trataria de Caravaggio.

**A Morte da Virgem** [...] fica tempos sem interessar a comprador algum. As carmelitas da Igreja de Santa Maria della Scalla recusam a obra, que se parece mais com uma cena cotidiana que com o velório da mãe do Salvador, por ouvirem-se boatos de que Caravaggio havia usado como modelo uma cortesã que morrera afogada no rio Tibre. (BOTTON, 2010, p. 3, grifos do autor).

A prostituta que seria a modelo do pintor para representar a Virgem Maria é o indício de mais uma prática comum na trajetória dele. Os mendigos e as cortesãs eram os modelos de Caravaggio, representações que contrariavam as recomendações da Igreja, como o Botton (2010) registra sendo um dos pecados do artista.

Por mais de uma vez, Michelangelo Merisi teve em suas mãos a chance de agradar os poderosos mecenas e viver calmamente. Porém, igualmente por mais de uma vez, Caravaggio não compartilhou com as visões conservadoras e acabou, sempre, por chorar e escandalizar, tanto o público em geral, quanto, como acima vimos, os que encomendavam as obras suas.

Utilizar prostitutas e mendigos como modelos para santos, apresentar apóstolos em trajes muídos e empoeirados, ou ainda encenar os momentos decisivos das narrativas cristãs como simples fatos cotidianos foram alguns dos pecados de Caravaggio.

O sagrado católico, a que podemos chamar de “sagrado institucional” da Igreja, via com muitos maus olhos estes tipos de representação [...]. (BOTTON, 2010, p. 3).

Segundo o relato de São João Evangelista dos Evangelhos Apócrifos, no momento do passamento da Virgem Maria, o ambiente foi tomado por um perfume e uma luz muito fortes, envolvendo todos que estavam presentes. O uso da luz é um aspecto relevante e que, sem dúvidas, merece ser mencionado no trabalho de Caravaggio.

E no momento da sua imaculada alma sair, o lugar viu-se inundado de perfume e de uma luz inefável. E eis que se ouviu uma voz do céu que dizia: “Bendita és tu entre as mulheres”. Então Pedro, e também eu, João, e Paulo e Tomé, abraçamos com toda a pressa os seus santos pés para que fôssemos santificados. E os doze apóstolos, depois de depositar seu santo corpo no ataúde, levaram-no. (Evangelhos de João Evangelista, cap. XCVI).

O pintor italiano que tem por característica registrar o momento mais dramático da situação, em momento algum, no caso de *A dormição da Virgem*, apresenta indícios dessa

luz ofuscante que toma conta do lugar quando ocorre a elevação da alma de Maria. Entretanto, o uso da luz por Caravaggio é diferenciado apresentando fortes contrastes entre o claro e escuro. Estudiosos afirmam que o uso da luz pelo pintor serve para guiar o olhar do observador. Diante disso, percebe-se o uso de uma luminosidade mais intensa na Virgem Maria, mas nada que tenha como propósito a representação de uma rainha e sim de uma pessoa simples, normal.

### **A dormição da Virgem: Caravaggio e Duccio di Buoninsegna**

O pintor italiano Duccio di Buoninsegna também representou a morte da Virgem Maria (Figura 11), no início do século XIV. Para fins de comparação básica, percebemos as diferentes abordagens entre Buoninsegna e Caravaggio. O primeiro pintor segue mais à risca o relato dos Evangelhos Apócrifos, principalmente no que diz respeito às pessoas presentes no momento da dormição da Virgem: os apóstolos, anjos, as donzelas e Jesus Cristo.

A Virgem também tem outra representação: um manto azul e auréola marcam a santidade de Maria. A pessoa simples de Caravaggio é diferente da representada por Duccio. Em relação à luz ambiente, torna-se mais clara a abordagem característica de Caravaggio que domina a relação entre claro e escuro. No caso da obra pintada em entre 1308 e 1311, a um certo padrão na luminosidade da tela, diferentemente de Caravaggio.

Por fim, outro ponto importante: a representação de Jesus Cristo e, em suas mãos, uma criança, símbolo da alma da Virgem Maria que a partir de então subirá aos céus sendo tomada pelas mãos do Salvador, conforme pedido pela própria Maria. Eis uma obra que mostra as diferenças apontadas em Caravaggio que buscava se distanciar de representações cristãs sagradas, trabalhando-as de forma simples, como cenas do cotidiano, sem haver um endeusamento dos personagens envolvidos como no caso de Buoninsegna.

**Figura 10** BUONINSEGNA, Duccio di. *A dormição de Maria* (1308-11).  
Óleo sobre tela. Museu dell'Opera del Duomo, Siena.



Fonte: pt.wikipedia.org

### **Considerações finais**

Caravaggio é um pintor com muitas peculiaridades. Desde sua vida pessoal, ao costume de pintar personagens bíblicos com rostos de prostitutas, e mesmo a maneira de representar esses personagens e construir suas pinturas com as cores e luz, seu estilo é percebido desde o primeiro olhar. Na *dormição da Virgem* não podia ser diferente.

O artista faz uma representação desse momento bíblico que difere quase completamente das imagens mais convencionais e dos éditos da Igreja. Isso causou certo rebuliço na comunidade religiosa da época e mesmo a rejeição da obra na igreja pela qual foi encomendada. A Virgem de Caravaggio é mais humana, os apóstolos sofrem profundamente e o ambiente é o de uma casa comum. Maria pode quase ser confundida com uma moribunda banal da Itália do século XVII.

A tela, predominantemente escura, apresenta poucos elementos além dos personagens, sendo eles uma bacia e uma cortina vermelha, e a presença de Jesus Cristo parece fazer-se justamente por esta bacia. Talvez o objetivo de Caravaggio, ao pintar esta tela, fosse mostrar o sofrimento e a miséria de uma mulher que, mesmo sendo a Mãe do Salvador, não deixa de ser terrena.

Enfim, faz-se essencial frisar que na arte, como o mundo dos símbolos por excelência, nenhuma análise é definitiva e os conceitos produzem-se a partir do diálogo entre a obra, o seu autor, o seu observador e o conhecimento que tem do mundo e do contexto que está sendo retratado. Logo, o objetivo deste trabalho não é esgotar as análises sobre *A dormição da Virgem* de Caravaggio, mas sim mostrar ângulos de visão, opções de olhar e pistas de interpretação, esperando que essas pequenas observações possam suscitar muitas outras discussões e reflexões sobre a arte e, mais precisamente, a arte religiosa.

## Referências

BOTTON, Flávio Felício . O Sagrado e o Profano: 400 anos sem Caravaggio. In: **História, imagem e narrativas**, v. 10, p. 1-14, 2010. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao10abril2010/caravaggio.pdf> > Acesso em 04/06/2012 às 16h.

CASIMIRO, Luis. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. In: **Revista ciências e técnicas do património**. Série I, v. VII-VIII, pp. 151-174, Porto, 2008-2009.

EVANGELHO DE PSEUDO-ARIMATÉIA E JOÃO EVANGELISTA. Disponíveis em <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/Evangelhos%20Apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>> Acessado em 15/06/2012 às 01h50.

HISTÓRIA LIVRE. **O barroco de Caravaggio**. Disponível em: <[http://www.historialivre.com/arte/barroco\\_caravaggio.pdf](http://www.historialivre.com/arte/barroco_caravaggio.pdf)> Acesso em 30/05/2012 às 22h.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

SILVA, Carla; MATEUS, Maria Antónia; NOGUEIRO, Óscar. Caravaggio: uma personalidade anti-social? In: **Leituras**, v. IX, n. 5, p. 61-7, setembro/outubro, 2007. Disponível em: <[http://www.saude-mental.net/pdf/vol9\\_rev5\\_leituras1.pdf](http://www.saude-mental.net/pdf/vol9_rev5_leituras1.pdf)> Acesso em 30/05/2012 às 22h.

[www.aformaealuz.blogspot.com](http://www.aformaealuz.blogspot.com). Acesso em 14 de setembro de 2013.

<http://blancartblog.blogspot.com.br/2013/03/sea-arte-de-caravaggio-pudesse-ser.html>. Acesso em 14 de setembro de 2013.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Dogmas\\_e\\_doutrinas\\_marianas\\_da\\_Igreja\\_Cat%C3%B3lica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Dogmas_e_doutrinas_marianas_da_Igreja_Cat%C3%B3lica). Acesso em 14 de setembro de 2013.