

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MATHEUS CORASSA DA SILVA

***CORPOS PROFANADOS, CORPOS MUTILADOS. ENTRE BERNAT
MARTORELL (1390-1452) E CARAVAGGIO (1571-1610): JOÃO
BATISTA EM CENA***

VITÓRIA
2018

MATHEUS CORASSA DA SILVA

***CORPOS PROFANADOS, CORPOS MUTILADOS. ENTRE BERNAT
MARTORELL (1390-1452) E CARAVAGGIO (1571-1610): JOÃO
BATISTA EM CENA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Teoria e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

VITÓRIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

S586c Silva, Matheus Corassa da, 1993-
Corpos profanados, corpos mutilados. Entre Bernat Martorell
(1390-1452) e Caravaggio (1571-1610) : João Batista em cena /
Matheus Corassa da Silva. – 2018.
198 f. : il.

Orientador: Ricardo Luiz Silveira da Costa.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Martorell, Bernardo, ca. 1453-. 2. Caravaggio,
Michelangelo Merisi da, 1573-1610. 3. Arte – História. 4.
Iconografia. 5. Análise de imagem. 6. Figura humana na arte. I.
Costa, Ricardo Luiz Silveira da, 1962-. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda Francisca de Oliveira – CRB-6 ES-650/O

MATHEUS CORASSA DA SILVA

***CORPOS PROFANADOS, CORPOS MUTILADOS. ENTRE BERNAT MARTORELL
(1390-1452) E CARAVAGGIO (1571-1610): JOÃO BATISTA EM CENA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 05 de abril de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
(Orientador – PPGA/UFES)

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
(Membro interno – PPGA/UFES)

Prof^a. Dr^a. Angela Maria Grandó Bezerra
(Membro interno convidado – PPGA/UFES)

Prof. Dr. José María Salvador González
(Membro externo – Universidad Complutense de Madrid)

À memória do Prof. Augusto César Brunner.

A Rosângela, Francisco e Arthur, que me ensinam todos os dias o que é o amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre em primeiro lugar, por me sustentar e ter me agraciado com a dádiva de chegar até aqui.

Também a meus pais, Rosângela e Francisco, pelo apoio incondicional e pelos ensinamentos de toda uma vida. Gratidão eterna que jamais caberia numa folha de papel.

A meu orientador, Prof. Dr. Ricardo da Costa, pelas inestimáveis sugestões, correções e críticas construtivas. Agradeço-lhe, ainda, por sua total disponibilidade e pela sincera amizade e parceria que estabelecemos ao longo desses anos de pesquisa.

A meu namorado Arthur por compreender minhas ausências, minha ansiedade e meus destemperos, remediando-as com um amor sincero e acolhedor. Obrigado por ser, além de meu companheiro, o meu maior incentivador e um ouvido sempre atento a me escutar.

Aos amigos Vinícius e Camila pelo apoio, incentivo e atenciosa leitura crítica deste trabalho. A Francis, Filipe, Rúbia, Juliano e Vinícius Tomaz pela companhia e incomensurável amizade. A todos os amigos que, em meio às dificuldades da vida, proporcionaram-me aprazíveis e inesquecíveis momentos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES que, de alguma maneira, contribuíram para a minha formação profissional e humana.

Aos colegas de mestrado que dividiram comigo as dores e as delícias da vida acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro que tornou possível a concretização desta pesquisa.

Aos professores membros da banca e a todos que, a seu modo, contribuíram com a realização deste sonho.

O poder da arte é o poder da surpresa perturbadora. Mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecimento no mundo visível, mas o substituiu por uma realidade que é toda dela. Além de representar o belo, cabe-lhe destruir o banal.

Simon Schama

RESUMO

Bernat Martorell (1390-1452) e Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) foram expoentes das pinturas gótica e barroca, respectivamente. Produziram, no seio da Cristandade, obras física e simbolicamente intensas, marcadas por tendências naturalistas e por uma peculiar abordagem dos corpos. A proposta desta dissertação é analisar as *manifestações e representações estéticas do corpo* de São João Batista (†c. 32 d. C.), personagem comum à arte de ambos, em três pinturas específicas: 1) o *Retábulo de São João Batista*, de Martorell (c. 1425-1430); 2) *São João Batista no deserto* (c. 1604) e 3) *A decapitação de São João Batista* (1608), de Caravaggio. Para isso, utilizaremos os níveis de *interpretação iconográfica* propostos por Erwin Panofsky (1892-1968), além das reflexões de Georges Didi-Huberman (1953-) acerca do *anacronismo das imagens*, com vistas a enriquecer o debate sobre o corpo na arte. Examinaremos as inúmeras e por vezes contrastantes considerações históricas, filosóficas e artísticas sobre a temática, para compreender o protagonismo do corpo nessas obras e na devoção ao santo. Realizaremos ainda uma incursão nas trajetórias dos dois artistas, com destaque para seus entornos histórico-culturais, suas influências, suas fases profissionais, as tensões vividas e a maneira como tornaram o corpo elemento central em seus processos criativos. Nossa *hipótese central* reside na percepção de que as concepções medievais sobre o corpo se manifestam nessas pinturas, projetam-se para além de sua temporalidade cronológica e ganham eco nas noções de *corpo como campo de batalha* e de *corpo trágico*, elaborações contemporâneas com as quais dialogamos.

Palavras-chave: Bernat Martorell – Caravaggio – História da Arte – São João Batista – Corpo.

ABSTRACT

Bernat Martorell (1390-1452) and Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) were exponents of the Gothic and Baroque paintings, respectively. They produced, in the bosom of the Christianity, works physically and symbolically intense, marked by naturalistic tendencies and by a peculiar bodies approach. The purpose of this dissertation is to analyze the *manifestations and aesthetic representations of the body* of St. John the Baptist (†c. AD 32), a common character to the art of both, on three specific paintings: 1) the *Altarpiece of St. John the Baptist* (c. 1425-1430), by Martorell; 2) *St. John the Baptist in the Wilderness* (c. 1604) and 3) *The decapitation of St. John the Baptist* (1608), by Caravaggio. To that end, we will use the levels of *iconographic interpretation* proposed by Erwin Panofsky (1892-1968), as well as the reflections of Georges Didi-Huberman (1953-) on the *anachronism of images*, with a view to enriching the debate about the body in art. We will examine the innumerable and sometimes contrasting historical, philosophical and artistic considerations about the theme, to understand the protagonism of the body in these works and in the devotion to the saint. We will also make an immersion into trajectories of the two artists, highlighting their historical and cultural backgrounds, their influences, their professional stages, the tensions experienced and the way they made the body a central element in their creative processes. Our *central hypothesis* lies in the perception that medieval conceptions of the body manifest themselves on these paintings, projected beyond their chronological temporality and echoed on notions of *body as a battleground* and *tragic body*, contemporary elaborations with which we dialogue.

Keywords: Bernat Martorell – Caravaggio – Art history – St. John the Baptist – Body.

RÉSUMÉ

Bernat Martorell (1390-1452) et Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) étaient respectivement des représentants les plus rémarcables des peintures gothique et baroque. Ils ont produit, au sein du christianisme, des œuvres physiquement et symboliquement intenses, marquées par des tendances naturalistes et par une approche particulière des corps. Le but de cette thèse est l'analyse des manifestations et représentations esthétiques du corps de Saint Jean Baptiste († v. 32 ap. J.-C.), caractère commun à l'art de les deux, dans trois peintures spécifiques: 1) le *Retable de Saint Jean Baptiste* (v. 1425-1430), par Martorell; 2) *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (v. 1604) et 3) *La décapitation de Saint Jean-Baptiste* (1608), par le Caravage. Pour cela, nous utilisons *l'interprétation iconographique* proposés par Erwin Panofsky (1892-1968), en plus des réflexions de Georges Didi-Huberman (1953-) sur *l'anacronism des images*, afin d'enrichir le débat sur le corps dans l'art. Nous examinerons les innombrables et parfois contradictoires considérations historiques, philosophiques et artistiques sur le thème, pour comprendre le protagonisme du corps dans ces œuvres et dans la dévotion au saint. Nous réaliserons encore une incursion dans les trajectoires des deux artistes, mettant en évidence son contexte historique et culturel, ses influences, ses stades professionnelles, les tensions expérimentés par eux et la façon dont le corps devient central dans leur processus de création. Notre *hypothèse centrale* réside dans la perception que les conceptions médiévales du corps se manifestent dans ces tableaux, font saillie au-delà de leur temporalité chronologique et ont été repris dans les notions de *corps comme champ de bataille* et de *corps tragique*, élaborations contemporains avec lesquels nous dialoguons.

Mots-clés: Bernat Martorell – Caravaggio – Histoire de l'art – Saint Jean Baptiste – Corps.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>O viajante sobre o mar de névoa</i> (1818), de Caspar David Friedrich (1774-1840)	16
Imagem 2 – <i>Um naufrágio</i> (c. 1817-1818), de Théodore Géricault (1791-1824).....	23
Imagem 3 – <i>Jackson Pollock pintando</i> (1950), de Hans Namuth (1915-1990).....	29
Imagem 4 – <i>Untitled (Your body is a battleground)</i> , 1989, de Barbara Kruger (1949-).....	31
Imagem 5 – <i>O Combate do Carnaval e da Quaresma</i> (1559), de Pieter Bruegel, o Velho (c. 1526-1569)	35
Imagem 6 – <i>Adão e Eva</i> (1597), de Peter Paul Rubens (1577-1640).....	38
Imagem 7 – Detalhe (compartimento central) do <i>Retábulo de São João Batista</i> (c. 1425-1430), de Bernat Martorell (1390-1452)	46
Imagem 8 – <i>Tentando o impossível</i> (1928), de René Magritte (1898-1967).....	52
Imagem 9 – <i>São Jorge matando o dragão</i> . Detalhe do compartimento central do <i>Retábulo de São Jorge</i> (c. 1435), de Bernat Martorell	68
Imagem 10 – <i>São Jorge sendo flagelado, arrastado em suplício e decapitado</i> . Detalhes dos compartimentos laterais do <i>Retábulo de São Jorge</i> , de Bernat Martorell	70
Imagem 11 – <i>Retábulo da Transfiguração</i> (c. 1447), de Bernat Martorell.....	72
Imagem 12 – <i>O milagre das Bodas de Caná</i> . Detalhe do <i>Retábulo da Transfiguração</i> , de Bernat Martorell	74
Imagem 13 – <i>Jovem Baco doente</i> (c. 1593-1594), de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).....	85
Imagem 14 – <i>Menino mordido por um lagarto</i> (c. 1595), de Caravaggio	87
Imagem 15 – <i>Cabeça de Medusa</i> (c. 1598-1599), de Caravaggio	90
Imagem 16 – <i>A vocação de São Mateus</i> (c. 1598-1601), de Caravaggio.....	94

Imagem 17 – <i>O martírio de São Mateus</i> (c. 1599-1600), de Caravaggio	96
Imagem 18 – <i>A incredulidade de São Tomé</i> (c. 1602-1603), de Caravaggio.....	100
Imagem 19 – <i>Davi com a cabeça de Golias</i> (c. 1609-1610), de Caravaggio.....	105
Imagem 20 – <i>A lição de anatomia do Dr. Tulp</i> (1632), de Rembrandt (1606-1669).....	109
Imagem 21 – <i>Retábulo de São João Batista</i> (c. 1425-1430), de Bernat Martorell	115
Imagem 22 – Esquema da divisão dos compartimentos do <i>Retábulo de São João Batista</i> ...	116
Imagem 23 – <i>O nascimento de São João Batista</i> . Detalhe (compartimento 1) do <i>Retábulo de São João Batista</i>	119
Imagem 24 – <i>Ida de São João Batista para o deserto</i> . Detalhe (compartimento 2) do <i>Retábulo de São João Batista</i>	121
Imagem 25 – <i>Crucificação de Cristo</i> . Detalhe (compartimento 3) do <i>Retábulo de São João Batista</i>	123
Imagem 26 – Detalhe aproximado do compartimento 3 do <i>Retábulo de São João Batista</i> ...	125
Imagem 27 – Detalhe aproximado do compartimento 4 do <i>Retábulo de São João Batista</i> ...	128
Imagem 28 – <i>Batismo de Jesus no rio Jordão</i> . Detalhe (compartimento 5) do <i>Retábulo de São João Batista</i>	130
Imagem 29 – Detalhe aproximado do compartimento 5 do <i>Retábulo de São João Batista</i> ...	132
Imagem 30 – <i>Decapitação de São João Batista</i> . Detalhe (compartimento 5) do <i>Retábulo de São João Batista</i>	134
Imagem 31 – Detalhe aproximado do compartimento 6 do <i>Retábulo de São João Batista</i> ...	137
Imagem 32 – <i>São João Batista no deserto</i> (c. 1604), de Caravaggio.....	144
Imagem 33 – Detalhe aproximado de <i>São João Batista no deserto</i>	147
Imagem 34 – <i>A decapitação de São João Batista</i> (1608), de Caravaggio	150
Imagem 35 – <i>O carcereiro</i> . Detalhe aproximado de <i>A decapitação de São João Batista</i>	152

Imagem 36 – <i>Salomé e sua criada</i> . Detalhe aproximado de <i>A decapitação de São João Batista</i>	154
Imagem 37 – <i>São João Batista morto</i> . Detalhe aproximado de <i>A decapitação de São João Batista</i>	156
Imagem 38 – <i>O Bibliotecário</i> (1566), de Giuseppe Arcimboldo (c. 1526-1593)	168

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Paleta medieval</i> das cores.....	140
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
I. UMA LONGA AVENTURA DO CORPO	23
I.1. O <i>eterno retorno</i> a Marc Bloch (1886-1944)	24
I.2. Entre a Arte e a Filosofia, o <i>corpo</i>	26
I.3. <i>Entre o Carnaval e a Quaresma: a dinâmica do corpo</i> na civilização medieval.....	32
I.3.1. O <i>corpo</i> no tempo da longa Idade Média	39
I.4. <i>Da integridade à transgressão: o corpo</i> de São João Batista.....	42
I.4.1. “Importa que ele cresça e que eu diminua”	43
I.4.2. O martírio de João Batista: a gênese de uma <i>devoção corpórea</i>	48
II. A PINTURA GANHA CORPO	52
II.1. Em busca de Bernat Martorell (1390-1452).....	56
II.1.1. Tensões, dificuldades e crises na Coroa aragonesa	56
II.1.2. <i>Uma nova luz no gótico: a produção martorelliana</i>	62
II.2. Convenções a derrubar: Caravaggio (1571-1610) e a <i>naturalização do ideal</i>	77
II.2.1. Arte da Contrarreforma: uma nova forma de devoção	80
II.2.2. Fase romana: ascensão e queda do <i>senhor das trevas</i>	83
II.2.3. Nápoles, Malta, Sicília: Caravaggio errante	101
II.3. Aproximações entre Martorell e Caravaggio	106
III. <i>MORTO NO CORPO, VIVIFICADO PELA ARTE: A MEMÓRIA ARTÍSTICA E</i> <i>CORPÓREA DE SÃO JOÃO BATISTA</i>	109
III.1. O <i>Retábulo de São João Batista</i> (1425-1430)	113

III.1.1. O subjetivo universo medieval das cores	138
III.1.2. <i>A memória artística de um cordeiro de Deus</i>	140
III.2. <i>São João Batista no deserto</i> (c. 1604)	142
III.3. <i>A decapitação de São João Batista</i> (1608)	148
III.4. <i>Rasgadura</i> aberta: visões contemporâneas sobre o corpo	158
III.4.1. O sofrimento do corpo como <i>ornamento</i>	158
III.4.2. <i>Imagens-corpo</i>	162
III.4.3. O corpo na <i>longa duração</i> : um anacrônico <i>campo de batalha</i>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	172
APÊNDICES	183
Tábua Cronológica I – Bernat Martorell: vida, obra e entorno histórico.....	183
Tábua Cronológica II – Caravaggio: vida, obra e entorno histórico.....	191

INTRODUÇÃO



Imagem 1 – O viajante sobre o mar de névoa (1818), de Caspar David Friedrich (1774-1840). Óleo sobre tela, 94,0 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.
Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10334>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

Um homem contempla a Natureza. A densa névoa, no entanto, obscurece sua visão. Mesmo que os cumes dos montes próximos rasguem a neblina, a misteriosa atmosfera permanece. Um desejo de compreender sua instabilidade, sua implacável força, sua grandiosidade, nos conduz

ao nosso âmago.¹ O quadro de Caspar David Friedrich (1774-1840) evoca a fragilidade do homem diante da vida, do tempo. Da História. E da Arte.

A personagem, em sua *contemplatio* meditativa, é uma alegoria para o trabalho do pesquisador em História da Arte. Diante de pinturas, esculturas, fotografias, *performances*, vídeos, observamos as formas, as cores, os movimentos, a *poética dos gestos*, sempre para entender os processos criativos. Procuramos um “lugar alto” para uma *visão mais ampla*,² mas somos frequentemente surpreendidos por uma névoa que obstrui o olhar. A falta de referências e de informações precisas torna a pesquisa desafiadora tanto quanto enxergar a natureza entre a neblina. A Arte, porém, faz-nos *voyeurs*: à semelhança dos cumes das montanhas que se elevam acima do mar de névoa, ela nos seduz com seus vestígios, seus indícios. Convida-nos a desnudá-la.

Essa analogia remonta há dois anos, quando surgiram os primeiros *insights* que culminariam no presente trabalho. O local não poderia ser mais propício: o Louvre, em pleno verão parisiense. Diferentemente da maioria dos visitantes, seguimos um roteiro próprio, fora do *mainstream*. Desviávamos de turistas para uma *contemplação introspectiva* das obras de arte naquelas paredes. À medida que percorríamos os corredores, duas questões saltavam aos nossos olhos: 1) a quantidade de quadros com João Batista como protagonista e 2) a ênfase corpórea que os artistas davam a essas pinturas. Do Gótico ao Barroco, esses motivos se repetiam exaustivamente. Nossa temática começava a se delinear.

De volta ao Brasil, recorremos a textos que nos ajudariam a enxergar o problema “do alto” – para voltar a Friedrich – e percebemos que o corpo recebeu larga abordagem na arte religiosa, sobretudo na pintura. Tanto na produção artística medieval quanto na do Renascimento e do Barroco, painéis, murais e telas foram importantes *superfícies de inscrição*³ nas quais o universo sacro foi representado. Quando expostas, tais imagens não só tornavam visíveis as

¹ A descoberta do conceito moderno de *Natureza*, como um corpo vivo, é desse período. Ver WULF, Andra. **A Invenção da Natureza**. A vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. São Paulo: Planeta, 2016. Antes, a Natureza era entendida como *um livro escrito por Deus*, para ser lido – naturalmente, um importante pressuposto filosófico (e teológico) para o posterior conceito (laico) de *Ciência*. Para o tema, ver COSTA, Ricardo da. El concepto de *Natureza* en la *Metafísica Teológica* de San Bernardo de Claraval (1090-1153). **De Medio Aevo**, Madrid, v. 1, n. 1, p. 131-144, 2012. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/el-concepto-de-natureza-en-la-metafisica-teologica-de-san-bernardo-de-claraval-1090-1153>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

² Também inspirado pelo quadro de Friedrich, o historiador John Lewis Gaddis apresenta-nos o passado como uma *paisagem* e a história como o modo pelo qual a representamos. Ela teria, em essência, o papel de nos conceder essa *visão mais ampla* que aqui evocamos para a história da arte. Ver GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História**: como os historiadores mapeiam o passado. Rio de Janeiro: Campus, 2003. p. 15-31.

³ SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 594.

histórias que os leigos ouviram falar (na maioria das vezes por meio de um clérigo), como também lhes proporcionaram o deleite de um *êxtase místico*, dentre tantos sentimentos suscitados por tal iconografia. Como elemento central na representação das vidas de santos, ou da atuação pública de Jesus e de outras narrativas bíblicas, o corpo, *locus* próprio das tensões existenciais íntimas das sociedades passadas. Templo do Espírito Santo. Princípio do pecado. Simultaneamente.

Com essa perspectiva, nossa intenção inicial era abordar as manifestações artísticas do corpo no Gótico, no Renascimento e no Barroco, de modo a perceber, gradativamente, as permanências, rupturas e tensões nas representações desse motivo. O recorte, no entanto, seria muito vasto e dificilmente desenvolvido em apenas dois anos de pesquisa. Optamos, assim, por circunscrever nossa proposta entre dois pólos: o Gótico internacional catalão, com Bernat Martorell (1390-1452), e o Barroco italiano, de Caravaggio (1571-1610). A *polaridade cronológica* manifesta por seus trabalhos não só exacerbou as diferenças e rupturas estético-artísticas como permitiu que vislumbrássemos continuidades e permanências em suas interpretações sobre o corpo. Ambos já nos eram familiares desde a graduação, e era latente o desejo de estudá-los com maior profundidade. Além disso, os dois representaram João Batista a partir de uma ótica corpórea digna de nota, o que se encaixava perfeitamente em nossa abordagem.

Assim, começamos a delinear os rumos da pesquisa. Definimos o **objetivo geral** – analisar as manifestações e representações artísticas do corpo de João Batista em três pinturas: 1) o *Retábulo de São João Batista* (1425-1430), do catalão Bernat Martorell; 2) *São João Batista no deserto* (c. 1604) e 3) *A decapitação de São João Batista* (1608), de Caravaggio. O *corpus* iconográfico aqui apresentado propiciou uma investigação minuciosa, que perpassou diferentes estilos e temporalidades. As imagens escolhidas abordaram dois momentos da conhecida biografia do santo: a vida eremítica e a decapitação. Distinguir e evidenciar as circunstâncias de tais ocasiões foi fundamental para cumprir os objetivos propostos.

E indagamos: as abordagens sobre o corpo no decorrer dos séculos foram sempre, histórica, artística e filosoficamente, convergentes? Houve, nessas representações do santo, um tom exclusivamente religioso, ou aspectos profanos já se anunciaram? Cenas tão chocantes (e realisticamente abordadas) como as do martírio/decapitação de João Batista sugeriam algo

além das narrativas bíblicas? Tentamos responder a essas perguntas no decorrer deste trabalho.

Nossa pesquisa foi calcada em imagens religiosas. Justificou-se pela essência do Cristianismo, que sempre se apresentou como uma *religião do corpo*. A história de salvação cristã começou e terminará no corpo: Deus se fez carne e habitou entre nós, sofreu corporeamente por nossos pecados, deu-nos seu corpo como fonte de alimento espiritual (a Eucaristia) e prometeu-nos uma gloriosa ressurreição no fim dos tempos, em corpo e alma.⁴ Esse *caráter encarnacional* da religiosidade cristã é fundamental para entendermos o fenômeno das imagens religiosas. Embora houvesse quem reforçasse – a exemplo dos iconoclastas do século VIII e das denominações protestantes que começam a surgir no século XVI – que sua produção se opunha à tradição bíblica e revelava uma ambígua relação da Igreja com a cultura pagã, não é estranho que uma *religião do corpo* empreste corpos àqueles que primeiro honraram a fé (como os santos e profetas), às alegorias (como os *Vícios* e as *Virtudes*) e ao próprio Deus.⁵ Nesse sentido, é completamente compreensível a larga abordagem que o corpo recebeu na arte religiosa, sobretudo na pintura.

O corpo foi central nas representações das vidas de santos e da atuação pública de Jesus e em outras narrativas bíblicas. As pinturas escolhidas como objetos deste trabalho pertencem a essas imagens. Nelas, João Batista foi representado na perspectiva de dois movimentos artísticos e processos criativos, embora seu destaque como sujeito da ação divina na vida humana estivesse igualmente presente. Assim, é a **primeira justificativa** para a presente pesquisa a importância que a imagem de João Batista, tanto em seus aspectos místicos como corpóreos, teve para os pilares religiosos do Ocidente.

Já sob um prisma mais imanente, em nossa **segunda justificativa**, as temáticas relativas ao corpo sempre foram caras às artes visuais. Mesmo na Contemporaneidade, a *Body Art* surgiu associada aos *happenings* e *performances*, como uma nova vertente artística e assumiu o corpo como expressão e/ou matéria, como *superfície de inscrição*. As manipulações,

⁴ SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A. (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 19. Essa perspectiva será melhor desenvolvida no decorrer do primeiro capítulo da dissertação.

⁵ O tema das *Virtudes* e *Vícios* foi muito recorrente na Arte. Ver COSTA, Ricardo da. Um *espelho de príncipes* artístico e profano: a representação das virtudes do *Bom Governo* e os vícios do *Mau Governo* nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348) – análise iconográfica. **Utopía y Praxis Latinoamericana**. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social, Maracaibo (Venezuela), v. 8, n. 23, p. 55-71, out. 2003. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

transgressões e intervenções no corpo, além de seus fluidos corporais (o sangue, o suor, o esperma e a saliva) reforçaram seu caráter material e transitório.⁶ Nada mais próximo do que propomos. As representações de João Batista que selecionamos têm aspectos profanos que evocam as ideias e noções de corpo na História da Arte que foram retomadas, como veremos, pelos artistas e críticos contemporâneos.

Ao aliarmos tais relações, o sagrado e o profano, diametralmente opostas e, ao mesmo tempo, complementares, chegamos à nossa **terceira justificativa**: o ineditismo. São raros os estudos com fontes iconográficas relacionadas a João Batista a partir da dupla ótica aqui estabelecida, *santidade e corpo, luz e sombra, transcendência e imanência, materialidade e imaterialidade*. Algo, sem dúvida, desafiante.

Antes de apresentarmos a estrutura desta dissertação, uma última reflexão. Fomos direcionados, no decorrer de nossa investigação, aos escritos de Roberto Longhi (1890-1970), historiador e crítico de arte italiano. “Tudo o que posso saber sobre Caravaggio”, escreveu Pier Paolo Pasolini (1922-1975), “é o que Longhi disse”.⁷ Em 1952, publicou ele um estudo monográfico sobre o mestre barroco em que analisava sua formação artística, suas influências, sua obra e as vicissitudes de sua trajetória que o levaram de *enfant prodige* a *enfant terrible*. A edição brasileira do texto conta com um *Prefácio* de Lorenzo Mammì (1957-) que o descreve como “inquieto e inconformado”, mas inspirador. Havia crescido num contexto de reação ao positivismo e às pretensas ideias de criar uma *ciência da arte* liderada pelo neohegelianismo de Benedetto Croce (1866-1952). Influenciado pelo filósofo, Longhi negava o estudo da arte a partir de classificações abstratas (como os gêneros e estilos) ou demasiado concretas (calcadas nas técnicas) e não admitia que as obras fossem tratadas como fatos históricos e efeitos das condições materiais e culturais de seus contextos. *Compreendia* a arte liberta de generalizações conceituais e de determinismos.

Ele se posicionava como um *connaisseur*, em seu sentido mais elevado. Sem a soberba dos especialistas, entendia a necessidade de julgamentos estéticos, o dever da crítica de produzir valores e explicar possíveis hierarquias entre as obras, de compará-las, de estabelecer derivações e recorrências. Enfim, de *esclarecer a visão*. Longhi se empenhou em produzir

⁶ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 112-114.

⁷ MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio. In: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 14.

transcritturas das obras. Distanciava-se de uma análise que se reduzisse à poesia e evitava considerações gerais com valores abstratos e não imanentes às obras. Não perdia a elaboração literária própria, nem o lirismo das primeiras impressões. A partir daí, desenvolvia a pesquisa, destrinchava as temáticas, reorganizava os dados, refinava o texto. Um autêntico trabalho de um historiador da arte.⁸

Longhi foi nosso modelo. Em que pesem as diferenças temporais, de influências intelectuais e de visões de mundo (incluída aqui certa predileção sua por aspectos artísticos mais materiais), encontramos com as mesmas inquietudes. Faríamos uma análise generalista ou técnica? Interpretaríamos as obras de arte como produtos de seu tempo histórico ou como manifestações materiais da intuição de seus produtores? Optamos, como ele, pelo meio termo. Transitamos entre paradigmas sem uma filiação estreita ou questões fechadas, sem nos furtarmos de alguns juízos estéticos, de conceitos e, principalmente, da linguagem poética que eleva, adorna e complementa a interpretação das pinturas. *A Arte é como o corpo*: transcende imposições, técnicas, gêneros e estilos. Não se conforma, não se enquadra. É livre.

Para cumprir nossos objetivos e abordar os desdobramentos do tema, dividimos esta dissertação em três capítulos. No **capítulo I**, “Uma longa aventura do corpo”, situamos o corpo nas amplas discussões filosóficas e artísticas, sem perder de vista o processo histórico no qual o corpo assumiu – e ainda assume – visões e interpretações. Discutimos os esforços de trazer o corpo para o centro da pesquisa dos historiadores, a partir da renovação dos estudos historiográficos no início do século XX; as formas de sua compreensão pela Filosofia e pela Arte, entre a Antiguidade clássica e a Contemporaneidade, duplo movimento que desmerece e exalta o corpo; suas abordagens religiosas, filosóficas e simbólicas na Idade Média, além da projeção ulterior dessas concepções; finalmente, uma análise corpórea de João Batista, personagem das pinturas deste trabalho.

No **capítulo II**, “A pintura ganha corpo”, abordamos algumas nuances biográficas de Bernat Martorell e de Caravaggio, com enfoque para a maneira como seus trabalhos situaram as questões sobre o corpo discutidas no capítulo anterior. Suas trajetórias pessoais e profissionais, bem como seus contextos histórico-culturais e as tensões que vivenciaram, dão-

⁸ Ibid., p. 7-10.

nos elementos para compreender o *impacto* e o *poder* que sua arte tem sobre nós, sempre com destaque de que suas produções contribuíram para dar corpo à Arte.⁹

No **capítulo III**, “*Morto no corpo, vivificado pela arte: a memória artística e corpórea de São João Batista*”, propomos um estudo iconográfico de nosso *corpus* imagético. Utilizamos a metodologia interpretativa de Erwin Panofsky (1892-1968)¹⁰ que, calcada numa análise gradativa e transdisciplinar das obras, persegue seus *significados intrínsecos* em consonância com o entorno histórico-cultural em que foram produzidas. Complementamos o esquema panofskyano com as proposições de Georges Didi-Huberman (1953-) acerca de uma *interpretação anacrônica* das imagens em História da Arte,¹¹ análise mais aberta à interação com conceitos da Arte contemporânea, responsável pela retomada dos temas referentes ao corpo. Além disso, identificamos as contradições presentes na representação de São João Batista como *memória artística*¹² nas ênfases de Caravaggio ao aspecto imanente, mundano, do corpo do santo e, por Martorell, em sua transcendentalidade. O corpo é a sede de um novo paradigma devocional e o *locus* de tensões, disputas e interpretações.

Nossa pesquisa é um convite ao exemplo do *viajante sobre o mar de névoa* de Friedrich: olhar sempre por cima e tentar ultrapassar a densa neblina que obscurece nossa compreensão da vida e da Arte.

⁹ SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁰ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 47-87.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

¹² COSTA, Ricardo da. *Corpo transgredido, locus profanado*: o martírio de Tomás Becket (c. 1118-1170) na arte medieval. In: _____. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017a. p. 276-277.

I. UMA LONGA AVENTURA DO CORPO



Imagem 2 – Um naufrágio (c. 1817-1818), de Théodore Géricault (1791-1824). Óleo sobre tela, 72,7 x 59,1 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.¹³

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/392165080023574485/?lp=true>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

¹³ Tragédia. Instinto de sobrevivência. Duas realidades extremas com as quais Géricault nos brinda nesta composição. Um naufrágio é apresentado ao espectador pela ótica de um de seus sobreviventes, que luta por sua própria existência. O homem apresenta os músculos bastante enrijecidos, que denotam a tensão de enfrentar o mar revolto, sem qualquer certeza de um final feliz. A postura inclinada do corpo transmite, ao mesmo tempo, o cansaço do indivíduo que pelejava, até há pouco, contra a força das ondas e a energia sobre-humana empregada por ele para fincar pé na terra. O náufrago chega em terra firme nu, desprovido de todo e qualquer elemento que o ligasse ao momento anterior ao dramático acontecimento. Sua emergência das águas nesse estado sugere um novo nascimento, uma nova chance ante as investidas da natureza hostil. Tal qual o sobrevivente de Géricault, *o corpo*, nosso objeto, também emerge de nossas leituras, de nossas pesquisas e de nossas especulações. Sua força representativa se anuncia, como veremos, na Arte, na Filosofia, na História e, a todo o momento, convida-nos a desnudá-lo, a compreendê-lo, a penetrá-lo. Da mesma forma que a escuridão de uma experiência de quase morte pode ter aterrorizado a personagem da pintura, o corpo está sempre a nos assombrar, como o fantasma que sussurra bem ao pé de nossos ouvidos: “Eu estou aqui!”. Aventuremo-nos, pois, por suas veredas. Deixemo-lo falar!

O corpo, palco de eternos conflitos entre o sagrado e o profano, a luz e a escuridão, a efusão dos prazeres carnavais e o ascetismo.¹⁴ Ao longo de sua história, a civilização ocidental desenvolveu um peculiar entendimento e uma elevada consciência acerca do corpo e das suas mais diversas relações. Um paradoxo e a *história de um esquecimento*:¹⁵ se, por um lado, a Humanidade vivia cotidianamente o confronto existencial carne *versus* espírito, por outro, a narrativa dos historiadores ignorava – e ainda o faz em grande medida – o protagonismo do corpo.

Diante da temática escolhida – as manifestações artísticas do corpo de São João Batista nos trabalhos de Bernat Martorell (1390-1452) e de Caravaggio (1571-1610) – é importante traçar um breve percurso pela *aventura do corpo*. É imperioso um retorno a Marc Bloch (1886-1944), historiador que, na contramão da historiografia tradicional, deu corporeidade à disciplina. Em seguida, uma viagem do corpo pelos universos filosófico e artístico, do mundo antigo à contemporaneidade, com uma parada especial no medievo. Por fim, o corpo de João Batista, em todas as suas místicas nuances, do eremitismo no deserto à decapitação, sem perder de vista a projeção desses eventos no imaginário cristão ao longo dos séculos seguintes.

I.1. O eterno retorno a Marc Bloch (1886-1944)

Em 16 de junho de 1944, pôs-se fim à brilhante trajetória de um homem. Marc Bloch, renomado historiador francês, era fuzilado, nesse dia, pela Gestapo em Saint-Didier-de-Formans, localidade próxima a Lyon, devido à sua participação na resistência francesa à invasão nazista, no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).¹⁶ Saído de Estrasburgo, Bloch conquistou Paris (a Sorbonne, mais especificamente) e o mundo com sua *Revue des Annales*, periódico especializado fundado em parceria com Lucien Febvre (1878-1956). Nascia, junto à revista, a Escola dos *Annales*, movimento historiográfico que trouxe

¹⁴ GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo**. Volume 1: da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 20.

¹⁵ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15.

¹⁶ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 11.

novas abordagens, novos objetos, além do paradigma de uma *história-problema*, até então ignorado pelos historiadores positivistas que dominavam a Academia.¹⁷

A essa altura, o leitor já deve estar a se perguntar por que Marc Bloch. Simples: ele foi, em séculos de historiografia, um dos historiadores mais atentos ao corpo. A história produzida até então era, de maneira geral, *desencarnada*. Os homens e mulheres eram tratados em conjunto. Estavam *despossuídos de sua carne*. Seus corpos não passavam de símbolos e de representações. Categorias como “nobreza”, “plebe” e “povo” bastavam para contar a (sempre) complexa história da Humanidade. Um imperdoável *esquecimento*.¹⁸ Com a proposta de uma *história global*, Bloch promoveu uma reviravolta ao abordar os homens em sua totalidade, com sua carne, suas vísceras, suas alegrias e desgraças. Esforçou-se, portanto, para *dar corpo à História* e uma *história ao corpo*.¹⁹

Tudo começou com *Os reis taumaturgos* (1924),²⁰ seu primeiro livro publicado. Nesse ensaio, Bloch estabeleceu os fundamentos da *antropologia histórica* e do que viria a ser chamado, mais tarde, de *história das mentalidades*,²¹ ao estudar a milagrosa cura das escrófulas pelos reis da França e da Inglaterra mediante a imposição de suas mãos sobre os doentes. A história de um toque, de um gesto. A obliteração do corpo começava a ser superada.

Foi em *A sociedade feudal* (1939), no entanto, que Bloch enunciou a inegável importância do corpo: “uma história mais digna de tal nome do que os tímidos ensaios a que as nossas possibilidades nos limitam hoje teria em consideração as aventuras do corpo”.²² Manifestou, assim, sua recusa em mutilar o homem de seu corpo, de sua sensibilidade, premissa que perpassaria toda a sua obra,²³ até culminar, em *Apologia da história ou o ofício do historiador* (1949),²⁴ na famosa *alegoria do ogro*. Para ele, o historiador deveria se assemelhar ao ogro das lendas europeias: onde farejasse carne humana, ali estaria sua caça, seu objeto.²⁵

¹⁷ Para o tema, ver BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1992a.

¹⁸ Ver nota 15.

¹⁹ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 10.

²⁰ BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**. O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²¹ Proposta levada a cabo pela chamada Terceira Geração da Escola dos *Annales* a partir de fins da década de 1960. Sobre o tema, ver BURKE, 1992, capítulo 4.

²² BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 93

²³ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 23.

²⁴ Esse livro foi escrito por Bloch em seus dias de cativo e foi publicado postumamente. Ver referência na nota 16.

²⁵ BLOCH, 2002, p. 54.

Infelizmente, seu projeto de *corporificar a História* foi interrompido por sua trágica e prematura morte. Deixou-nos, contudo, várias pistas e indícios.

A “máxima do ogro” marcou nossa formação inicial. Desde 2011, a *história encarnada* de Marc Bloch é por nós ruminada, refletida, internalizada, perseguida. Foi e continua a ser uma inspiração, porta de entrada para as *aventuras do corpo*. Antes de seguirmos viagem pela Filosofia e pela Arte, uma reverência a Marc Bloch, no alvorecer dessa dissertação, faz-se, pois, essencial.

I.2. Entre a Arte e a Filosofia, o *corpo*

Há de haver para nós outros algum atalho direto, quando o raciocínio nos acompanha na pesquisa; **porque enquanto tivermos corpo e nossa alma se encontrar atolada em sua corrupção, jamais poderemos alcançar o que almejamos**. E o que queremos, declaremo-lo de uma vez por todas, é a verdade. [...] Por outro lado, ensina-nos a experiência que, **se quisermos alcançar o conhecimento puro de alguma coisa, teremos de separar-nos do corpo e considerar apenas com a alma como as coisas são em si mesmas**. Só nessas condições, ao que parece é que alcançaremos o que desejamos e do que nos declaramos amorosos, a sabedoria, isto é, depois de mortos, conforme nosso argumento o indica, nunca enquanto vivermos (PLATÃO, *Fédon*, 66b ss., grifos nossos).²⁶

“Eu sou corpo e alma” – assim fala a criança. – Por que não se há de falar como as crianças?

Mas o homem desperto, o sábio, diz: **“Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma é mais um nome para chamar algo do corpo”**. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (NIETZSCHE, *Assim falava Zaratustra, Dos que desprezam o corpo*, grifo nosso).²⁷

Talvez a concepção mais antiga e difundida do corpo seja, na Filosofia, a que o apresenta como *instrumento da alma*.²⁸ Decorrem dessa perspectiva duas questões centrais: por um lado, todo instrumento pode receber apreço, elogios, até mesmo exaltações pela função que exerce; por outro, pode ser criticado e depreciado por implicar limites, condições. Essas duas possibilidades se alternaram na História da Filosofia: tanto a condenação do corpo como

²⁶ PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011. p. 73-75.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. p. 51.

²⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 211.

prisão da alma por Platão (c. 428-347 a.C.), como sua exaltação feita por Nietzsche (1844-1900). O paradoxo de que falávamos, no qual o corpo está imerso, tem, também na Filosofia, o seu lugar.

Platão, mesmo na tendência de *negação do corpo*, pressupôs a noção de *instrumentalidade corporal* ao expor no *Fedro*²⁹ o mito da queda da alma no corpo. Nesse estado, a alma tem, pois, necessidade dos indispensáveis serviços que o corpo lhe presta. Tal noção foi retomada e reproduzida, séculos mais tarde, pela Escolástica.³⁰ Mas foi Aristóteles (384-322 a. C.) quem melhor formulou tal doutrina: em *Sobre a alma*,³¹ o Estagirita reafirmou a noção de *instrumentalidade* e considerou que, mesmo que a alma seja corpórea, o corpo pode ter uma função instrumental em relação a ela. Tais concepções predominaram em toda a filosofia medieval e só foram abandonadas a partir das elaborações cartesianas, no século XVI.

O Cristianismo, por sua vez, um dos pilares civilizacionais do Ocidente, sempre teve com o corpo íntimas ligações. À medida que a crença cristã era inserida na cultura e na mentalidade do medievo, o corpo passava a ser apresentado como *locus* próprio das tensões existenciais íntimas vivenciadas naquela sociedade. Templo do Espírito Santo, princípio do pecado. Simultaneamente. Entre o anúncio do corpo como empecilho para alcançar a *Verdade* feito por Platão e o deicida Nietzsche, também assassino da alma e entusiasta de uma *corporificação do mundo*, a filosofia medieval, com sua glorificação do corpo, sem abandonar, no entanto, sua disciplina e contenção.³² Questões paradoxais que retomaremos.

²⁹ “Segundo a lei de Adrastea, todas as almas que se integram no séquito de um deus são agraciadas com a contemplação de algumas verdades. Por outro lado, durante a viagem circular, mantêm-se isentas de pecado e, se conseguirem manter este estado, ao fim de cada viagem continuarão isentas de pecado, como a princípio. Mas, se não conseguirem a fortaleza para tanto, ser-lhes-á retirada a graça daquela visão. Com efeito, quando, por qualquer causa funesta, se animam de esquecimento e de perversão, tornando-se pesadas, perdem as asas e acabam por cair na terra” (248c ss.). – PLATÃO. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. p. 63.

³⁰ Por exemplo, em SANTO TOMÁS DE AQUINO. **Compêndio de Teologia**. Tradução, apresentação e notas de Carlos Nougué. Porto Alegre, 2015. A partir do cap. 151 (Livro I), o filósofo discorre sobre a relação entre a alma e o corpo (p. 295-299, e outros capítulos – 167, 180, 184, etc.).

³¹ “Dissemos, de uma forma geral, o que é a alma: é uma substância de acordo com uma definição, e isso é o que é ser para um corpo daquele tipo. Se um instrumento, como um machado, fosse um corpo natural, o que é, para um machado, ser, seria a sua essência, e isso seria também a sua alma. Separada a alma, o instrumento não seria mais um machado, a não ser por homonímia. Mas, como as coisas são, é um machado. A alma, com efeito, não é o ser e a definição de um corpo daquele tipo, mas sim <o ser e a definição> de um corpo natural de uma qualidade tal que possua em si mesmo o princípio do movimento e do repouso” (II, 1, 412b 10-16). – ARISTÓTELES. **Sobre a alma**. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. p. 62-63.

³² COSTA, Ricardo. A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem. **Trans/formação**, Marília, v. 35, p. 161-178, 2012. p. 175. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

Na Arte, as abordagens do corpo parecem-nos mais amplas. Na História da Arte ocidental há uma espécie de *protagonismo do corpo*.³³ De *Laocoonte e seus filhos* (c. 40 a. C.)³⁴ às inúmeras representações do Cristo, da Virgem Maria³⁵ e dos santos feitos durante a Idade Média, do *Nascimento da Vênus* (1483)³⁶ de Botticelli (1445-1510) à *Mona Lisa* (1503-1517)³⁷ de da Vinci (1452-1519) e até *A banhista de Valpinçon* (1808)³⁸ de Ingres (1780-1867), sem esquecer os trabalhos de Caravaggio (1571-1610), El Greco (1541-1614), Goya (1746-1828), Jacques-Louis David (1748-1825), e de pósteros como Delacroix (1798-1863), Millet (1814-1875), Courbet (1819-1877), Cézanne (1839-1906), van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903). Em todos eles, o corpo se apresenta das mais variadas formas: como motivo, objeto, representação, temática, presença e instrumento para uma ação. Indício. Até onde parece ausente, o corpo se anuncia. Ou não seria a *action painting* (imagem 3) de Pollock (1912-1956) uma criação livre, fluida e, ao mesmo tempo, perturbada do movimento do corpo?³⁹

Na Arte contemporânea – para a *Body Art*, por exemplo – o corpo passou a constituir a *superfície de inscrição* e, para as *performances*, a obra em si. No princípio e no fim de toda obra de arte, o corpo. Com seus gestos, trejeitos, movimentos, impressões; com sua inércia, seus pensamentos, seus sentidos; com sua imaginação, suas exigências, incertezas, desconfortos, mistérios; sempre o corpo, de alguma maneira, figurado.

Não poderia ser diferente. Na Contemporaneidade, a valorização do corpo transcorreu para seu *culto*, vivenciado mais intensamente desde a segunda metade da década de 1960, que se

³³ “A questão do corpo surge ligada a todo o desenvolvimento da arte ocidental, tratada a duas ou três dimensões, e isto durante um período que vai bastante para além da Idade Média e que só termina, no que diz respeito a esta matéria, com a recusa cubista e depois abstracta da *mimesis* clássica”. – SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A. (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 20.

³⁴ Escultura em mármore, 208 x 163 x 112 cm. Museu Pio-Clementino, Vaticano.

³⁵ ALMEIDA, José António Ferreira de. “A Virgem com o Menino” na arte antiga e medieval. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1954.

³⁶ Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

³⁷ Óleo sobre madeira, 77 x 53 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

³⁸ Óleo sobre tela, 146 x 997,5 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

³⁹ Nossa intenção é demonstrar, mesmo que *en passant*, que o corpo é presença constante na Arte ocidental, seja como representação pictórica, como canal de ações que produzem a obra (caso da *action painting*) ou como suporte vivo das elaborações artísticas (caso da *Body Art* e das *performances*). Essa noção evoca tanto a hipótese desenvolvida por Alexandre Emerick de que a História da Arte ocidental estrutura-se a partir dos modos de figurar o corpo, bem como a de Jean-Marie Schaeffer (1952-) de que as imagens na civilização cristã ocidental são “lugares de pensamento do corpo”. Ver, respectivamente, EMERICK, Alexandre. *Corpos, caminhos e lugares. Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 92-99, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Alexandre_Emerick.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2017; SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 126-133, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Jean-Marie_Schaeffer.pdf>.

irradiou por todo o mundo a partir dos Estados Unidos, centro difusor do que havia de mais moderno em procedimentos terapêuticos e intervenções estéticas. Arte e Filosofia, ao que parece, acompanharam esse processo em que o corpo assumia posição de ídolo na sociedade e arrogaram para si a pretensão de fazê-lo falar, de descobrir um discurso sobre ele, de libertá-lo, de exprimi-lo.⁴⁰

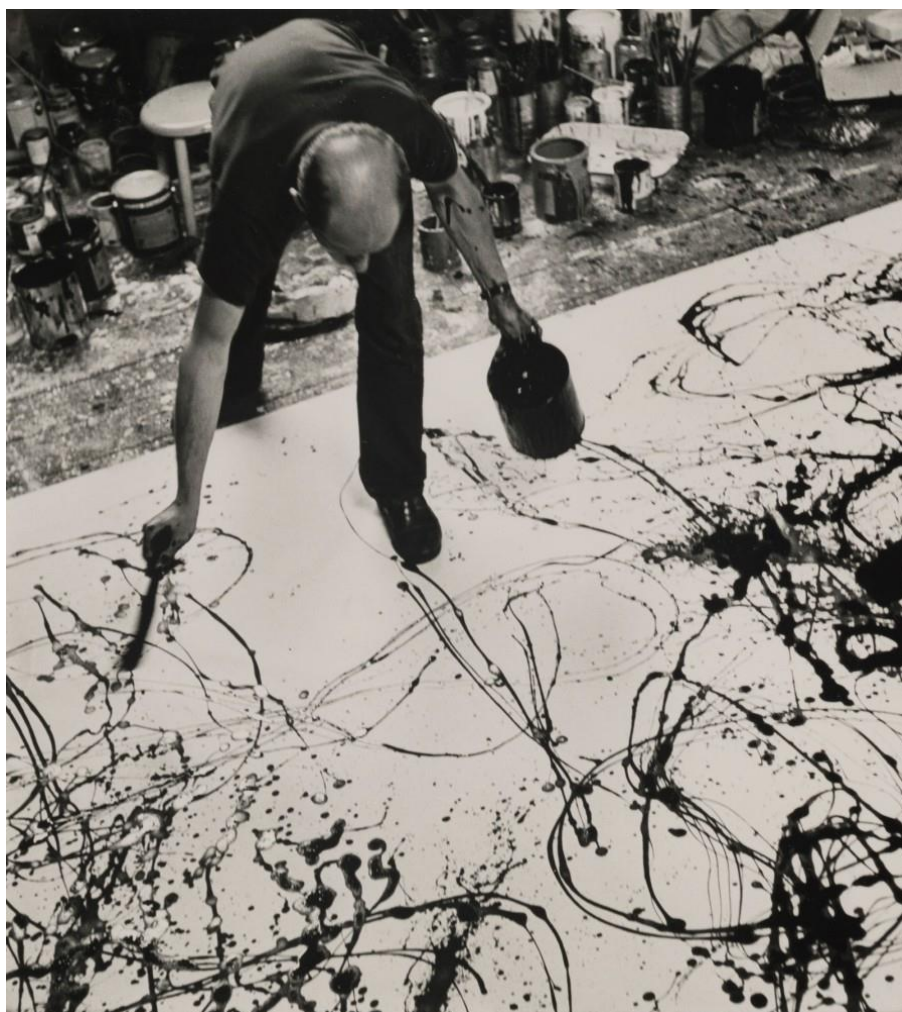


Imagem 3 – Jackson Pollock pintando (1950), de Hans Namuth (1915-1990). Fotografia, 26,4 x 25,5 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC, Estados Unidos.⁴¹
Fonte: <<http://www.pamm.org/photography/photograph/jackson-pollock>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁴⁰ GIL, José. Corpo. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Volume 32. Soma/psique – Corpo. p. 201.

⁴¹ Com este exemplo, parece-nos que Pollock queria pôr fim à intensa busca de elementos figurativos na pintura por parte dos observadores. Os títulos de suas pinturas são também bastante reveladores: ao invés de nomes-palavras para os quadros, ele utilizava apenas números para comprovar a ideia expressionista de que o resultado obtido era apenas uma *expressão do momento* e que não se referia a nenhuma forma ou ideia preexistente. O estilo é o *dripping*: o artista respingava tinta sobre a tela, de modo que os pingos escorressem e formassem traços entrelaçados por toda a superfície. As ferramentas utilizadas eram utensílios não convencionais – paus, facas e espátulas. Ao caminhar velozmente sobre a tela, o autor ainda deixava escorrer tinta de latas furadas intencionalmente, com gestos bruscos e impetuosos, sempre a borrfar e a manchar a superfície. Assim, por mais que não seja um protagonista figurativo, o corpo está presentificado. É dele que partem os movimentos que manifestarão ao resultado final sua “vida própria”, como enfatizava Pollock. Vida essa que não existiria sem a *poética do corpo*.

Assistiu-se, no século XX, à consolidação de um novo paradigma filosófico, o da *fenomenologia da corporalidade*, tributário, sem dúvida, das elaborações de Edmund Husserl (1859-1938) e de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961),⁴² embora transcenda os limites da Filosofia e alcance o domínio maior da cultura. O corpo está, assim, em um cruzamento entre a existência e a vivência, realidade radical para entender as capacidades humanas, na multiplicidade de conceitos e de compreensões sobre os quais a Arte e a Filosofia ainda se debruçam. Exaustivamente.

Há ainda elaborações artísticas sobre o corpo que, embora recentes, ligam-se, de modo interessante, com nossa abordagem. Uma delas é a dos historiadores da fotografia John Pultz e Anne de Mondenard que, na contramão dos ideais de perfeição estética do corpo retratados até o século XIX, depararam-se com o *corpo trágico*, fruto da pobreza, da violência, das drogas, da morte. Corpos assassinados e mutilados, malformações, cadáveres expostos (e até em decomposição): a Arte se colocava diante da face mais triste e dura da realidade.⁴³

Outra elaboração é a tomada de um dos trabalhos da artista norte-americana Barbara Kruger (1949-) – *Seu corpo é um campo de batalha* (1989, imagem 4) – a metáfora do *corpo como campo de batalha*. Ao analisar a obra de Kruger, Juan Antonio Ramirez (1948-2009) considera o corpo como parte de um âmbito conflituoso, de difícil delimitação, lugar de convergência ou de disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas.⁴⁴ Algo como o conflito existencial protagonizado pela sociedade medieval em relação ao corpo e da abordagem do martírio de São João Batista que faremos adiante.⁴⁵

⁴² CALVENTE, Martín Ruiz. El cuerpo como objeto estético. **A Parte Rei**. Revista Electrónica de Filosofía, Espanha, v. 72, n. 1, p. 2-7, nov. 2010. p. 2. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/calvente72.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

⁴³ FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Baleia na Rede**. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, dez. 2009. p. 416. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2017.

⁴⁴ RAMIREZ, Juan Antonio. **Corpus solus**: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. p. 14.

⁴⁵ Não desconsideramos e/ou rechaçamos o anacronismo. Em *Diante do tempo*, Georges Didi-Huberman (1953-) eleva o anacronismo das imagens à condição de uma nova proposta metodológica que enriquece o tradicional esquema panofskyano. Afinal, porque evitar os anacronismos se apreciamos as obras do passado com os olhos de hoje? Sobre o tema, ver DIDI-HUBERMAN, 2015.

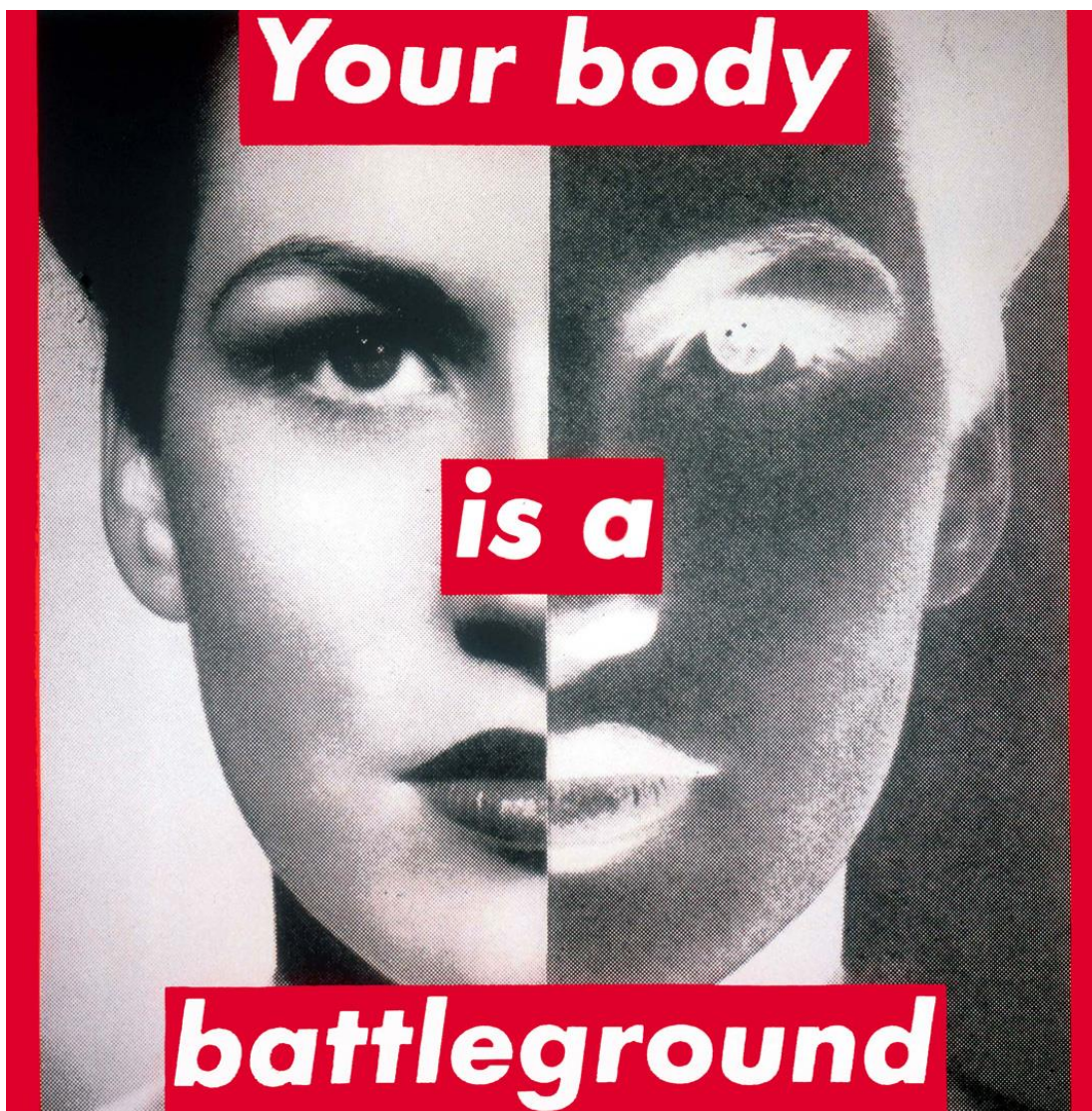


Imagem 4 – Untitled (Your body is a battleground, 1989), de Barbara Kruger (1949-). Silkscreen fotográfico sobre vinil, 284,48 x 284,48 cm.⁴⁶

Fonte: <<https://www.sartle.com/artwork/untitled-your-body-is-a-battleground-barbara-kruger>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁴⁶ Essa obra exemplifica o interesse de Kruger na abordagem e na interpretação de acaloradas questões políticas. Originalmente, a composição foi utilizada como cartaz para uma marcha de mulheres em apoio à liberdade sexual-reprodutiva, que ocorreu em 09 de abril de 1989, em Washington. Tal evento se inseria em um contexto de protestos contra um conjunto de leis antiaborto em discussão na época. Ao usar uma fotografia serigrafada da face de uma modelo, a artista dividiu a tela em seções: da esquerda para a direita, a imagem bipartida inverte de positivo para negativo, e, de cima para baixo, a face é dividida pelo *slogan* “Seu corpo é um campo de batalha”. Kruger criticava ainda o *padrão objetivado de simetria* aplicado à beleza feminina e exaltado pela mídia e pela publicidade. Sem dúvida, trata-se de uma *arte ativista*. Contudo, o que nos interessa é uma *questão espiritual*: tal imagem parece sugerir, dentre as tantas outras possíveis interpretações, um contraste entre o positivo e o negativo, o branco e o preto (o *yin-yang* taoísta), alusão à dualidade do corpo. Luz e trevas, transcendência e imanência, espírito e corpo. Opostos complementares: o corpo é um *campo de batalha*, nó existencial que permeia, talvez, a História da Humanidade.

I.3. *Entre o Carnaval e a Quaresma: a dinâmica do corpo na civilização medieval*

Não é possível pensar a civilização medieval dissociada do Cristianismo. O amplo recorte temporal conhecido por Idade Média foi um momento de consolidação e de expansão da fé cristã por toda a Europa ocidental, processo em que sua doutrina formou verdadeira amálgama com os modos de vida e de pensamento.⁴⁷

As formas de abordar o corpo pelos medievais, respeitadas suas especificidades espaço-temporais, foram feitas, necessariamente, pela ótica cristã. Essa *Weltanschauung* estava difundida nos mais diversos âmbitos da sociedade, sobretudo na *cultura popular*,⁴⁸ de modo que não podemos nos valer da esquemática elaboração de que tudo assim o era “devido ao elevado poder político e ideológico exercido pela Igreja Católica”. Tal compreensão, simplista, despersonaliza um processo de uma intrincada rede de modos de pensar, de sentir e de agir que perpassa tanto os indivíduos quanto a coletividade.⁴⁹

A história cristã é uma longa *aventura do corpo*.⁵⁰ Nem o divino escapou a esse entendimento: nó central da História, a Encarnação foi a tomada de corpo do Filho de Deus, corpo diariamente lembrado de forma ritual no sacrifício eucarístico.⁵¹ É natural, pois, que a sociedade medieval, cristã em sua totalidade, tivesse o corpo em grande consideração. Afinal, não é a ressurreição corporal, num *corpo glorioso*, que lhe é prometida no fim dos tempos?⁵²

O corpo também se tornou, nesse período, um poderoso meio de linguagem simbólica e metafórica. A organização política, social e religiosa se dava mediante um *esquema organicista* que tinha no corpo a sua representação. Não é estranho, portanto, depararmos com documentos da época que se referem, por exemplo, à Cristandade como o *corpus*

⁴⁷ Foi principalmente Jacques Le Goff (1924-2014) quem desenvolveu a ideia de que a evolução do Cristianismo está intimamente relacionada à evolução histórica da Ocidente medieval. Sobre o tema, ver LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

⁴⁸ BURKE, Peter. Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.

⁴⁹ GÉLIS, 2008, p. 21.

⁵⁰ SCHMITT, 2003, p. 19.

⁵¹ “Eu recebi do Senhor o que vos transmiti: que o Senhor Jesus, na noite em que foi traído, tomou o pão e, depois de ter dado graças, partiu-o e disse: ‘Isto é meu corpo, que é entregue por vós; fazei isto em memória de mim’. Do mesmo modo, depois de haver ceado, tomou também o cálice, dizendo: ‘Este cálice é a Nova Aliança no meu sangue; todas as vezes que o beberdes, fazei-o em memória de mim’. Assim, todas as vezes que comeis desse pão e bebeis desse cálice lembrais a morte do Senhor, até que venha” (I Cor 11, 23-26).

⁵² “No além, homens e mulheres reencontrarão um corpo, para sofrer no Inferno, para, graças a um corpo glorioso, usufruir licitamente do Paraíso, onde os cinco sentidos estarão em festa: a visão na plenitude da vista de Deus e da luz celeste, o olfato no perfume das flores, a audição na música dos coros angelicais, o paladar no sabor dos alimentos celestes e o tato no contato com o ar precioso do céu”. – LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 12.

mysticum, cuja cabeça era o Cristo e os membros os fiéis de sua Igreja. Logo tal metáfora se desenvolveria na ideia do *corpo social*: o rei como *cabeça*, a Igreja (dos clérigos) como *coração* e o restante da sociedade como os *braços e pernas*. Como escreveu João de Salisbury (c. 1115-1180), bispo e um dos maiores escritores de seu tempo, em 1159 no *Polycraticus – De nugis curialium et vestigiis philosophorum* (*Policrático, sobre as frivolidades dos cortesãos e os vestígios dos filósofos*), o primeiro tratado de filosofia política do Ocidente:⁵³

Os agricultores se parecem aos **pés**, pois também se encontram continuamente no solo. Para eles é especialmente necessária a atenção da **cabeça**, já que tropeçam em muitas dificuldades enquanto pisam a terra com o trabalho de seu **corpo**, e merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção para se manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo. Retire de qualquer corpo essas peças dos pés que, por mais robusto que ele seja, não poderá caminhar por suas próprias forças, mas tentará se arrastar torpemente com as mãos, sem consegui-lo e com grande fadiga, ou só poderá se mover com o auxílio das bestas (Livro V, 2, 6, grifos nossos).⁵⁴

Salisbury esmiuçou o que simplificamos: o príncipe como a *cabeça*; os juízes e prefeitos, os *olhos*, os *ouvidos* e a *língua*; os oficiais e os soldados, as *mãos*; os questores⁵⁵ e *escrivães*, o *ventre* e os *intestinos*; os camponeses, os *pés*. O bispo destacou, no trecho reproduzido, o aparente *paradoxo dos pés*: em relação à cabeça são menos importantes, mas ouse retirar os pés do corpo! Por mais fortes que sejamos não conseguimos caminhar sem eles! Mereciam os camponeses, por isso, especial atenção dos governantes.⁵⁶ Essa era a admoestação da *filosofia cristã* que, tanto na Idade Média quanto na Antiguidade, tinha como parâmetro ético a *Moral*.⁵⁷

⁵³ E isso *antes* do resgate de Aristóteles ocorrido no século XIII. Ver SABINE, George H. **Historia de la teoría política**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 203.

⁵⁴ JUAN DE SALISBURY. **Polycraticus**. Edição de Miguel Angel Iadero, Matias Garcia e Tomas Zamarriego. Madrid: Editora Nacional, 1984. p. 347-348. Tradução gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Ricardo da Costa.

⁵⁵ É válido ressaltar a anacrônica referência aos questores, magistrados da época romana que inexistiam no contexto medieval. Sobre isso, afirmam Le Goff e Truong: “Essas linhas surpreendem por seu caráter arcaico, mal adaptado às realidades institucionais e políticas da Idade Média. [...] De fato, João de Salisbury apresenta esse texto como parte de um tratado de educação política que Plutarco teria composto para o imperador Trajano. Essa atribuição é, naturalmente, falsa. Os exegetas desse texto pensam em geral que se trata de um texto grego posterior, traduzido em seguida para o latim, o qual João de Salisbury teria inserido em seu tratado, conservando a falsa atribuição a Plutarco que circulava nos meios letrados do século XII” – LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 165.

⁵⁶ COSTA, 2012, p. 165.

⁵⁷ A Filosofia tinha como base a tradição socrático-platônica, transmitida à Idade Média por várias vertentes, uma delas a *estoica*: “Sócrates, que reduziu toda a filosofia à ética, dizia que a suprema sabedoria consistia em distinguir o bem e o mal. ‘Se a minha autoridade tem para ti algum valor – dizia ele – pratica a moral para poderes ser feliz, e não te importes que fulano ou cicrano te ache estúpido. Deixa que os outros te ofendam e te injuriem; desde que possuas a virtude em nada será lesado por isso. Se queres ser feliz, se queres ser um homem de bem e digno de confiança, não te importes que os outros te desprezem!’ Ninguém conseguirá atingir este nível se previamente não tiver negado qualquer valor a tudo o mais, se não tiver colocado todos os bens em pé de igualdade – porque não existe bem onde não há moral, e a moral é a mesma em todas as circunstâncias”. –

O corpo humano refletia, em conjunto, a coerência do todo ao mesmo tempo que a diversidade e a hierarquia das funções.⁵⁸ Uma noção de *coesão social* extremamente cara àqueles tempos.⁵⁹

Outro aspecto evocado pelo corpo na civilização medieval residia no duplo movimento que, ao mesmo tempo, enobrecia e menosprezava o corpo, tido como dúbio e inconstante, tal qual aquele que o habita.⁶⁰ De fato, a Igreja nunca foi coesa ao tecer suas considerações sobre o corpo, e sua posição nunca deixou de variar, sempre com matizações. De um lado, havia certa interpretação pessimista do mundo, seguida de uma abordagem negativa, associada à entrada do Pecado Original na história por intermédio dos *primeiros pais*.⁶¹ De outro, uma visão mais moderada: o corpo como *persona* completa, em equilíbrio, intimamente ligado à alma.

A primeira interpretação está relacionada ao fato de o pensamento medieval acerca do corpo ter como uma de suas principais fontes a herança filosófica grega – platônica, mais especificamente. Conforme vimos, Platão dedicou-se, no *Fédon*, a *negar o corpo* e apresentá-lo como cárcere, prisão, tolhimento da alma.⁶² Para o filósofo, a alma preexiste ao corpo e tem nele um obstáculo que a desvirtua e a impede de se dirigir para o *mundo das ideias*, onde contemplará, eternamente, a *Verdade*.⁶³ Tal visão negativa influenciou, por exemplo, o *desprezo pelo corpo* perpetrado nos escritos de Orígenes (c. 185-252) e de Gregório Magno (c. 540-604), que não hesitou em tratar o corpo como “a abominável veste da alma”.⁶⁴

A vida cotidiana dos homens e mulheres do medievo oscilava entre a *Quaresma* e o *Carnaval*, combate imortalizado por Bruegel (imagem 5). O ambiente retratado na pintura é confuso e contraditório: à direita, o templo e os clérigos a realizar os preparativos para o tempo quaresmal; à esquerda, a parte secular da cidade, onde sobretudo as camadas mais populares

LÚCIO ANEU SÉNECA. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, Carta 71, 7, p. 273.

⁵⁸ SCHMITT, 2003, p. 18.

⁵⁹ Na universidade, o corpo docente e o corpo discente; na sociedade, a cidade como um corpo. Para o tema, ver SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

⁶⁰ GÉLIS, 2008, p. 20.

⁶¹ “Eis que nasci na culpa, minha mãe concebeu-me no pecado.” (Sl 50, 7); “Assim como em Adão todos morrem, assim em Cristo todos reviverão.” (I Cor 15, 22); “Por isso, como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte, assim a morte passou a todo o gênero humano, porque todos pecaram...” (Rm 5, 12). É válido ressaltar, ainda, a transformação que a Idade Média operou ao converter o Pecado Original em *pecado sexual*. O corpo, portanto, tornou-se a porta de entrada para as iniquidades no mundo. Ver LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 51.

⁶² COSTA, 2012, p. 162.

⁶³ Ver nota 26.

⁶⁴ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 35-36.

da sociedade festejam a carne, como quem se entrega, uma última vez, aos prazeres mundanos (o termo “Carnaval” vem do latim “*carnis levale*”, “*adeus à carne*”).



Imagem 5 – O Combate do Carnaval e da Quaresma (1559), de Pieter Bruegel, o Velho (c. 1526-1569). Óleo sobre madeira, 118 x 164 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.
Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4774>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

De um lado, jejuns, mortificações corporais, orações e trabalho. *Ora et labora*. Do outro, música, brincadeiras, danças, fantasias, comida e bebida em fartura. Tal simbolismo ilumina nossa abordagem sobre o corpo, já que a Europa medieval se estabeleceu sobre esse paradoxo existencial: o Cristianismo ora reprimiu o corpo, ora o glorificou. Quaresma e Carnaval. Um combate duradouro, mas sem vencedores. Ao fundo, uma procissão religiosa passa em meio aos festejos, uma recordação de que sempre após os exageros, haverá a remissão. E vice-versa.⁶⁵

À medida que mergulhamos nas vicissitudes dos tempos medievais, contudo, parece-nos mais claro que, para os filósofos, as relações entre a alma e o corpo não eram necessariamente antagônicas, mas dialéticas, dinâmicas. No século XII, Bernardo de Claraval (1090-1153) apresentou o corpo como uma *casa sublime*. A linha de raciocínio ainda seguia Platão,

⁶⁵ Para uma análise dessa obra, ver HAGEN, Rose-Marie & Rainer. **Bruegel**. Lisboa: Taschen, 1995. p. 50-52.

embora de maneira inversa.⁶⁶ Diante desse pensamento, o corpo, agora *estetizado*, revelava-se um deleite para os sentidos, passível de apreciação, o que não anulava, por outro lado, a necessidade de vigiá-lo, de domesticá-lo e de contê-lo cotidianamente. Esse *palácio excelso da alma*, criado por Deus, não poderia padecer ante o desregramento dos sentidos – e Platão volta à cena!

Nessa mesma época, outro pensamento traria o corpo para o centro da vida e das reflexões. Nas terras do Sacro Império Romano-Germânico (962-1806), Hildegarda de Bingen (1098-1179) apresentou o corpo como o *entrecruzamento das linhas de força do Universo*, a imagem do *homem-microcosmo*. Em seu *Liber divinorum operum (O Livro das obras divinas, c. 1163-1173)*, defende uma correspondência direta entre a estrutura do cosmos e a fisiologia humana. Nossas ações poderiam repercutir e cooperar (ou não) na ordem do Universo. Uma noção de *intercessão transcendental* do corpo que também estava presente na metáfora organicista de João de Salisbury já abordada.⁶⁷ Tais visões “comportaram-se”, portanto, como um fiel da balança entre o pessimismo e o otimismo da ótica clerical acerca do corpo.

A visão mais moderada e desprendida da visão negativa sobre o corpo consolidou-se, a partir do século XIII, com Tomás de Aquino (1225-1274). Largamente influenciado por Aristóteles, num contexto em que o Estagirita fora redescoberto pelos medievais, o dominicano aprofundou as reflexões preliminarmente realizadas pelo pensamento pré-escolástico do século anterior e admitiu que “a alma é a forma do corpo”.⁶⁸ O corpo passava a ser um dos elementos essenciais do *ente* humano, responsável pela gênese de um grande número de potências e atividades sensitivas. Para Aristóteles, só era possível alcançar o verdadeiro conhecimento (ou, nas palavras de Platão, a *Verdade*), por meio das experiências sensoriais. Para o Aquinate, as chamadas *potências intelectivas* (a inteligência e a vontade) faziam uso instrumental do corpo para obter suas atividades.⁶⁹ O salto em relação ao platonismo dos séculos anteriores era enorme. Sob a égide do pensamento tomista, o corpo alcançava um novo *status*: se antes “abominável veste da alma”, agora *o ponto de partida das reflexões transcendentais*.⁷⁰

⁶⁶ COSTA, 2012, p. 168.

⁶⁷ Ibid., p. 162-164.

⁶⁸ Ver nota 30.

⁶⁹ COSTA, op. cit., p. 172.

⁷⁰ COSTA, loc. cit.

Não seria lícito encarar o corpo sempre negativamente se era ele também o receptáculo da alma, fragmento de Deus que faz morada em cada ser humano⁷¹ – uma alusão à filosofia platônica, já matizada e invertida na visão do abade de Claraval. Ao corpo do pecador, desordem, pois não conseguia controlar suas paixões, opunham-se os harmoniosos corpos de Adão e de Eva *antes* da Queda. *O corpo como campo de batalha*.⁷² Entre a Quaresma e o Carnaval. Um paradoxo ainda muito discutido e, aparentemente, longe de ser superado pela teologia cristã.

Por exemplo, a representação de uma *divina harmonia* é, ao que parece, o ponto alto da pintura *Adão e Eva* (1597, imagem 6) de Rubens (1577-1640). Todos os elementos dialogam, delicada e harmoniosamente, entre si. Adão dirige a palavra a Eva, como sugere o seu dedo indicador apontado em direção a ela. Eva, recostada em uma árvore, demonstra uma suave timidez diante dele. As peles, alvíssimas, denotam pureza. Mesmo com as personagens nuas, um possível erotismo da cena não parece transparecer. A própria Natureza contribui para isso: delicados galhos, cheios de folhas, projetam-se sobre e escondem seus órgãos sexuais. “O homem e a mulher estavam nus, e não se envergonhavam”.⁷³

A chave interpretativa dessa imagem está em uma das mãos de Eva. Ela segura a maçã, o “fruto proibido”, e a aproxima levemente de seus lábios, sem, no entanto, mordê-la. Isso nos leva a crer que Rubens retratou o momento *imediatamente anterior* à Queda, em que ambos estavam prestes a comer do fruto. Embora a astuta serpente já esteja à espreita (à direita da imagem 6), a atmosfera da cena ainda reflete a inocência do casal. A narrativa do Gênesis revela o que vem em seguida:

A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si.⁷⁴

Enquanto permaneceram fiéis à recomendação de Deus, os *pais da Humanidade* não estavam de fato nus, mas *revestidos com as vestes da graça divina*. Ao Lhe desobedecerem, Adão e Eva *viram-se* nus: a nudez não era um estado, mas um *acontecimento*. Ela desvelava, assim,

⁷¹ “Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que habita em vós, o qual recebestes de Deus e que, por isso mesmo, já não vos pertenceis?” (I Cor 6, 19).

⁷² Ver nota 44.

⁷³ Gn 2, 25.

⁷⁴ Gn 3, 6-7.

seus corpos ignóbeis, maculados pelo pecado.⁷⁵ Se antes a Natureza se encarregava de cobri-los e preservar a santidade de seus corpos, agora eles próprios se preocupam em cobrir suas “vergonhas” com folhas de figueira. O Pecado Original entrava no mundo pela desobediência e nele permanecia por sua íntima ligação com o corpo.



Imagem 6 – Adão e Eva (1597), de Peter Paul Rubens (1577-1640). Óleo em painel, 182,5 x 140,7 cm, The Rubenshuis, Antuérpia, Bélgica.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Rubens_Painting_Adam_Eve.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 95-101.

O corpo ainda era considerado um veículo entre o divino e o humano. Vetor dos vícios e do pecado original, mas também da salvação.⁷⁶ Os pecados da Humanidade haviam sido redimidos pela imolação do corpo de Cristo. Pela carne do Salvador, aproximamo-nos do Paraíso. Seria possível, então, por nosso próprio corpo, achegarmo-nos a Deus? Para os medievais, isso era praticável.

Por meio dos gestos – ajoelhar-se, impor, estender e unir as mãos, prostrar-se, reverenciar – ou nas emoções expressas (como as lágrimas derramadas pela vivência mística da fé), os fiéis faziam de seus corpos um canal entre o humano, que implora, e o divino, transbordante de graças. O corpo levava as súplicas a Deus, manifestas pelo gestual e pelo emocional, da mesma forma que trazia e experimentava sua ação miraculosa.

I.3.1. O corpo no tempo da longa Idade Média

Façamos uma breve digressão sobre o *tempo*, esse complexo aspecto no qual se projetam as concepções sobre o corpo. Dominar o tempo, e também o corpo, sempre foi fundamental para se viver em sociedade.⁷⁷ Hoje, esse domínio parece-nos impraticável: as temporalidades, na perspectiva histórica, escorrem, tais como a areia de uma ampulheta. Fluidez que nos escapa, *pulverização* que nos confunde. Para compreender isso, voltemos, uma vez mais, a Marc Bloch.

Com a publicação de *Os reis taumaturgos*,⁷⁸ as pesquisas históricas adquiriram um novo tom. Bloch acrescentou *novas abordagens, novos objetos e novos problemas*. O tempo estava entre eles, já que o ritualístico toque das escrófulas transcendia gerações, séculos. O objeto de seu estudo projetava-se num tempo que mudava muito lentamente, que persistia ante as mais diversas rupturas. Um tempo de continuidades. Nascia aí, mesmo que de maneira incipiente, a noção de *longa duração*, a *longue durée*, sistematizada anos depois por Fernand Braudel (1902-1985).

⁷⁶ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 36.

⁷⁷ Ibid., p. 58

⁷⁸ Ver nota 20.

Em dois estudos magistrais, *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II* (1949) e *História e Ciências Sociais. A longa duração* (1958),⁷⁹ Braudel desenvolveu e multiplicou as temporalidades sobre as quais o pesquisador deveria se debruçar. Os processos históricos perpassavam tempos de curta, de média e de longa durações. Simultaneamente. Uma nova perspectiva que praticamente norteou todas as pesquisas pósteras da Escola dos *Annales*, em especial de sua terceira geração (que desenvolveu seus trabalhos sobretudo entre as décadas de 1970 e de 1990). Destacamos a produção de Jacques Le Goff (1924-2014), uma de suas mais notórias figuras. Medievalista como Bloch, Le Goff se preocupou em honrar a memória de seu mestre: empenhou sua vida acadêmica, o quanto pôde, em esmiuçar, destrinchar, explorar, pensar, viver cada detalhe da Idade Média. Sua obra é demasiado extensa, além de referencial para qualquer historiador.⁸⁰ O que nos interessa aqui, contudo, é a forma como esse historiador lidou com a(s) temporalidade(s) a que chamamos Idade Média.

Ao fazermos uma incursão pela obra de Le Goff, é possível perceber que ele seguiu os passos de Bloch e de Braudel quanto a esses tempos múltiplos. Em *A Civilização do Ocidente Medieval* (1964),⁸¹ por exemplo, há uma clara inspiração na *pulverização temporal braudeliana* ao serem adotadas, por parte do autor, as categorias de “tempo natural e tempo rural”, “tempo senhorial”, “tempo religioso e clerical”.⁸² Tal abordagem perpassou praticamente toda a sua produção desde então e foi refletida teoricamente pela primeira vez, ao que parece, no artigo *Tempos breves, tempos longos: perspectivas de investigação*, publicado no livro *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval* (1983).⁸³ Nele, o medievalista tentou conceituar essas duas naturezas temporais, de modo a diferenciá-las de noções previamente estabelecidas como as de estrutura e conjuntura. Mais: aventurou-se pelas *mentalidades*, domínio próprio dos tempos longos, o qual retomaria com mais vigor em *O Imaginário Medieval* (1985).⁸⁴ Sua geração da Escola dos *Annales* se notabilizou por criar e

⁷⁹ BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995. 2 v.; BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais. A longa duração*. In: _____. **Escritos sobre a História**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 41-78.

⁸⁰ Para uma visão mais ampla – e pessoal – sobre a obra de Le Goff, ver COSTA, Ricardo da. As múltiplas Idades Médias de Jacques Le Goff (1924-2014). **Brathair**. Revista do Grupo de Estudos Celtas e Germânicos. São Luís, v. 16, n. 2, p. 303-314, dez. 2016. Disponível em: <<http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1267/995>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

⁸¹ Ver referência na nota 46.

⁸² COSTA, op. cit., p. 307.

⁸³ LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

⁸⁴ LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

desenvolver a chamada *história das mentalidades*, perspectiva que confrontou – embora não completamente⁸⁵ – a hegemonia de uma historiografia predominantemente materialista.

O *tempo das mentalidades*, percebeu Le Goff, era muito mais que longo. Por mais que viessem rupturas de natureza política e econômica, o campo da cultura, em especial das *estruturas mentais* e das *formas de pensamento*, permanecia praticamente inalterado. Quando havia mudanças, elas se arrastavam por séculos. Uma noção esboçava-se com cada vez mais clareza: o período conhecido por Idade Média, tradicionalmente compreendido entre os anos de 476 e 1453, transcendia seus próprios limites cronológicos. Entre 1980 e 2004, o medievalista deu corpo à sua teoria por meio de uma série de artigos publicados na revista *L'Histoire*, que foram compilados, em 2006, no livro *Uma longa Idade Média*.⁸⁶ Nele, um *coup de pied* derrubou a cronologia tradicionalmente aceita: só com a Revolução Industrial, na Inglaterra, e com a Revolução Francesa, é que, em essência, trancou-se a porta que indicava o fim do período medieval! A *longa Idade Média* de Le Goff englobava, portanto, o Renascimento dos séculos XV e XVI e sobrevivia, mesmo em fragmentos, no século XIX.⁸⁷ As mentalidades davam o tom das mudanças (e das permanências): mesmo o vocabulário relacionado à política e à economia, ou a noção de ciência, só divergiram daquilo que estava instituído no medievo quando começaram a se formar as “novas mentes” no contexto revolucionário.⁸⁸

O corpo está devidamente assentado no tempo da *longa Idade Média*. Afinal, as paradoxais concepções a ele associadas foram devidamente estabelecidas durante o período medieval e transcenderam os marcos cronológicos tradicionais. Tais abordagens chegaram, mesmo que indicialmente, aos nossos tempos. Ou não seria a noção de *corpo como campo de batalha*

⁸⁵ É pertinente, aqui, uma crítica ao materialismo de Le Goff. Se, por um lado, o medievalista abriu novas possibilidades interpretativas para a História medieval, por outro não renunciou totalmente às esquemáticas elaborações de sua formação originalmente marxista. Exigências do mercado editorial? Contexto da Guerra Fria? Talvez. Fato é, conforme destaca Costa (2016, p. 307), que “Le Goff nunca se distanciou (como Duby) do modo de pensar das esquerdas. Talvez esse tenha sido seu *calcanhar de Aquiles* a obstaculizar a melhor compreensão da mentalidade religiosa medieval [dentre outras temáticas]. Aqui reside sua maior fraqueza como historiador”.

⁸⁶ LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

⁸⁸ “[...] les changements ne se font jamais d’un coup, dans tous les secteurs et dans un seul lieu. Voici pourquoi j’ai parlé d’un *long Moyen Âge*, un Moyen Âge qui – dans certains aspects de notre civilisation – perdure et, parfois, s’épanouit bien au-delà des dates officielles. De même en économie, ne peut-on parler de marché avant la fin du XVIIIe siècle. L’économie rurale n’est capable de faire disparaître la famine qu’au XIXe siècle (sauf en Russie). Le vocabulaire de la politique et de l’économie ne change définitivement – signe du changement des institutions, des modes de production et des mentalités qui correspondent à ces changements – qu’avec la Révolution française et la Révolution industrielle. C’est aussi le moment de l’aboutissement de la construction d’une science qui n’est plus médiévale (Galilée, Harvey, Newton, etc...)”. – LE GOFF, Jacques. *Un long Moyen Âge*. In: _____. **À la recherche du Moyen Âge**. Paris: Éditions Louis Audibert, 2003. p. 50-51.

uma anacrônica – e talvez mais ampla – releitura do *combate entre o Carnaval e a Quaresma*? As múltiplas e antitéticas noções acerca do corpo projetam-se na *longue durée* e, por mais que tenham sido determinadas durante o medievo, extrapolaram sua(s) temporalidade(s).⁸⁹ Isso é fundamental para compreendermos que os conflitos presentes nos corpos representados por Bernat Martorell, no século XV, permaneceram vivos naqueles que pintou Caravaggio, no século XVII. Com matizações, diferenças e perspectivas próprias. Mas, em essência, ainda o corpo na *longa Idade Média*.

Ao termo dessa *longa aventura*, o corpo se apresenta hoje como a metamorfose dos novos tempos. Seria o desvio por sua história nesse duradouro medievo um modo de compreender um pouco melhor nosso tempo? Suas convergências, sempre surpreendentes, como divergências irreduzíveis? Difícil precisar. Prossigamos.

I.4. Da integridade à transgressão: o corpo de São João Batista

Chegamos, pois, à personagem quase central dessa investigação sobre o corpo e seus tempos. “Quase” porque o protagonismo ainda é do corpo. No último tópico deste primeiro capítulo, rememoraremos importantes elementos biográficos de São João Batista. Relacionaremos aspectos de sua vida com seu *corpo místico*, largamente venerado – mesmo que em fragmentos – após seu martírio.

O *último dos profetas*. Com esse título, João Batista entrou para a história da tradição teológica judaico-cristã. Ao pregar a *conversão* e o *arrependimento*, diariamente vivenciados em seu eremitismo, o santo assumiu a missão de preparar os caminhos do Messias, do Cristo. Sua voz, que clamava e ecoava pelos desertos da Palestina, anunciava o novo tempo. Somente

⁸⁹ Para se ter uma ideia do alcance dessas concepções sobre o corpo, encontramos sua influência, por exemplo, em um poema do luso-brasileiro Gregório de Matos (1636-1696), intitulado “Ao ‘Braço Forte’ estando preso por ordem do governador Braço de Prata” (1682-1684). Na composição, o *Boca do Inferno* (alunha de Matos) critica a postura do governador da Bahia, Antônio de Sousa Meneses (o “Braço de Prata”), ante o encarceramento de um de seus homens de confiança, o “Braço Forte”. Num trecho, a noção do corpo como prisão vem à tona: [...] *Todo este mundo é prisão / Todo penas e agonias / Até o dinheiro está preso / Em um saco que o oprima. [...] Os muros de pedra e cal, / São prisão de qualquer vila, / D’alma é prisão o corpo, / Do corpo é qualquer almilha [...]*. A visão é a mesma de Platão e de Gregório Magno. O corpo projeta-se, pois, numa *longa Idade Média* que atravessa o Atlântico e chega ao Brasil colonial. Para uma análise mais completa desse poema, ver CUNHA, Martim Vasques da. **A poeira da glória**. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 38-42.

após o batismo, ministrado por João, é que Jesus iniciou sua vida pública. Esse acontecimento preencheu a trajetória do mártir com contornos ainda mais místicos. Sua decapitação encerrou uma vida de desprendimento terreno e busca pela transcendência.⁹⁰ Seu ministério e seu martírio guardam o ensinamento de Paulo: “o viver é Cristo e o morrer é ganho”.⁹¹

Conhecer as nuances de tão destacável hagiografia se faz necessário para uma melhor e mais completa análise, a ser feita nos próximos capítulos, das obras artísticas escolhidas como objetos deste trabalho e que apresentam João Batista como figura principal das cenas. Utilizaremos as informações contidas nas Sagradas Escrituras e na *Legenda Áurea*,⁹² compilação de textos hagiográficos elaborada por Jacopo de Varazze (1228-1298), arcebispo de Gênova, no século XIII. Para escrevê-la, Varazze lançou mão, além da Bíblia, dos escritos da rica literatura religiosa preexistente, composta pelos santos, pelos doutores e por padres da Igreja Católica.

I.4.1. “Importa que ele cresça e que eu diminua”

Profeta, Amigo do Esposo, Luz, Anjo, Voz, Elias, Batista do Salvador, Arauto do Juiz e Precursor do Rei.⁹³ Por essas e por tantas outras dignidades João foi reconhecido. Filho de Isabel e de Zacarias, era primo de Jesus e, segundo Lucas, seis meses mais velho que o Messias.⁹⁴ A ação divina em sua vida deu-se desde sua concepção: Isabel, já em idade avançada e tida como estéril, ficou grávida após o anjo anunciar a Zacarias que eles teriam um filho.⁹⁵ Depois, uma sequência de acontecimentos miraculosos: a mudez do pai, só superada com o nascimento do menino – talvez um sinal de que a Voz que vinha calar a Lei chegava ao mundo – e a efusão do Espírito Santo no pequeno João, ainda no útero de Isabel, ao sentir que o Senhor vinha até ele, no ventre de Maria. O Evangelho nos diz: “Ora, apenas Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no seu seio”.⁹⁶ Ele saudava Aquele que não podia saudar com palavras.⁹⁷ Era, pois, um profeta antes mesmo de nascer.

⁹⁰ Respectivamente, Lc 3, 1-22 e Mt 14, 1-12.

⁹¹ Fl 1, 21.

⁹² JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea*: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁹³ *Ibid.*, p. 484.

⁹⁴ Lc 1, 24-27.

⁹⁵ Lc 1, 13-25.

⁹⁶ Lc 1, 41a.

⁹⁷ JACOPO DE VARAZZE, *op. cit.*, p. 486.

Não foi só o laço consanguíneo que deu a João a graça de estar bem próximo de Cristo. Mais que qualquer outro santo da Igreja, à exceção da Virgem Maria, ele foi especial e singularmente enobrecido por nove privilégios, conforme destaca a *Legenda Áurea*: 1) foi anunciado pelo arcanjo Gabriel (o mesmo que anunciou o Salvador); 2) estremeceu no ventre da mãe ao sentir a presença de Cristo; 3) foi recebido, em seu nascimento, pela mãe do Senhor;⁹⁸ 4) destravou a língua do pai; 5) foi o primeiro a realizar um batismo; 6) apontou Cristo; 7) batizou o próprio Cristo; 8) foi louvado mais do que todos pelo Redentor e 9) anunciou a vinda próxima do Messias aos que estavam no Limbo.⁹⁹

Segundo Lucas, João teria iniciado sua missão no décimo quinto ano de governo do imperador Tibério (42 a.C. - 37 d.C.), ou seja, no ano 29 d.C.¹⁰⁰ O santo tinha, aproximadamente, trinta anos. Conta a tradição que Isabel e Zacarias teriam morrido alguns anos antes, o que permitiu a João renunciar a todas as responsabilidades sociais e partir para o deserto. Lá, perseguiria seu objetivo de vida: pregar aos gentios e admoestar os judeus, de modo a anunciar a proximidade do Messias, aquele que estabeleceria o Reino de Deus na Terra. Assim, concretizava-se o que profetizou Isaías: “Uma voz clama no deserto: ‘Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas’”.¹⁰¹

Já em seu eremitério, o relato bíblico nos apresenta João Batista revestido da mais pura humildade terrena: “usava uma vestimenta de pelos de camelo e um cinto de couro em volta dos rins. Alimentava-se de gafanhotos e mel silvestre”.¹⁰² A imagem que nos oferece Mateus, ao que parece, é a de um santo cuja missão é vivida em seu próprio corpo. Ao vestir-se e alimentar-se de modo simples, João fazia de seu corpo um exemplo do que era agradável aos

⁹⁸ Maria permaneceu três meses na casa de Isabel e só a deixou, acredita-se, após o parto de João. Cf. Lc 1, 56-57.

⁹⁹ Região (*limbus*, no latim, era originalmente “borda de tecido”, daí o sentido mais amplo de “zona marginal”) fronteira ao Inferno na qual ficam as almas dos justos que viveram antes da Encarnação e das crianças mortas antes do batismo. O conceito não existe na Bíblia e foi objeto de amplos debates entre os teólogos medievais. Acreditava-se que, por não ter sido batizado, João foi enviado ao Limbo para completar sua missão de profeta: anunciar aos justos que lá estavam que a redenção de Cristo também era para eles. Que fique claro que a existência desse local é considerada pela Igreja uma hipótese teológica possível, embora nunca tenha constado de seu Magistério. O pensamento do filósofo Ramon Llull (1232-1316) sobre o tema, por exemplo, inseriu-se nessas contradições medievais acerca da *geografia do Além* cristão. Sobre o tema, ver COSTA, Ricardo da. *A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças* (c.1275) de Ramon Llull. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer**. Visões Plurais. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, 2010. v. 3, p. 118-134. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c1275-de-ramon-llull>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

¹⁰⁰ Lc 3, 1-2.

¹⁰¹ Is 40, 3.

¹⁰² Mt 3, 4.

olhos de Deus. João Batista, chamado *estrela da manhã*, representou o anoitecer da ignorância e a alvorada da luz da graça, em suas palavras e em sua corporalidade.¹⁰³

João percorreu toda a região do rio Jordão a pregar um batismo de arrependimento para a remissão dos pecados. Quando questionado se era ele o próprio Cristo, disse: “Eu vos batizo na água, mas eis que vem outro mais poderoso do que eu, a quem não sou digno de lhe desatar a correia das sandálias; ele vos batizará no Espírito Santo e no fogo”.¹⁰⁴ Além de batizar a multidão de seguidores, admoestava-os para que não acumulassem bens, para serem solidários e para evitar qualquer tipo de violência.¹⁰⁵ Levava uma vida de santidade e incentivava aqueles que recorriam a ele a fazer o mesmo. Profetismo que transcendia os discursos. A fala de João Crisóstomo (c. 347-407), reproduzida por Varazze, é iluminadora:

O comportamento de João foi tão perfeito que todas as outras vidas parecem culposas, da mesma forma que quando se vê uma roupa que parece branca, e ao ser colocada ao lado da neve parece suja, mesmo que não esteja, assim também comparado com João qualquer homem parece imundo.¹⁰⁶

Em outro momento, o arcebispo de Constantinopla foi ainda mais preciso em definir a pureza do santo: “Tanto quanto a voz se aproxima da palavra, sem, no entanto, ser a palavra, João aproxima-se de Cristo sem, porém, ser Cristo”.¹⁰⁷

A vida de João Batista revestiu-se ainda mais de glória quando, por suas mãos, Jesus foi batizado. A relutância de João em batizar o próprio Mestre (“Eu devo ser batizado por ti e tu vens a mim!”) foi logo vencida pelas palavras de Jesus: “Deixa por agora, pois convém cumprirmos a justiça completa”,¹⁰⁸ gesto que elucida o sentido da Nova Aliança estabelecida por Cristo, na qual o superior se faz servo. Tão logo Jesus saiu do rio Jordão, o céu se abriu e desceu sobre Ele o Espírito Santo em forma de pomba. João, profeta que era, anunciou a todos: “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”.¹⁰⁹ É por essa razão que boa parte da iconografia religiosa, sobretudo medieval, representou o santo com o dedo apontado para o Senhor. Como o *último dos profetas*, ele O identificou e O anunciou ao mundo.

¹⁰³ JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 488.

¹⁰⁴ Lc 3, 16.

¹⁰⁵ Lc 3, 10-14.

¹⁰⁶ JACOPO DE VARAZZE, op. cit., p. 487.

¹⁰⁷ Ibid., p. 487.

¹⁰⁸ Mt 3, 14-15.

¹⁰⁹ Jo 1, 29. Nessa passagem, João Batista anunciou Cristo como o Messias sofredor, representado como um cordeiro. Tal analogia confirma as palavras do profeta Isaías, que dão origem à imagem do Cordeiro de Deus no Novo Testamento (Is 53, 7): “Foi maltratado e resignou-se; não abriu a boca, como um cordeiro que se conduz ao matadouro, e uma ovelha nas mãos do tosquiador”.



Imagem 7 – Detalhe (compartimento central) do **Retábulo de São João Batista** (c. 1425-1430), de Bernat Martorell (1390-1452). Têmpera sobre madeira, 147 x 153 cm, Museu Diocesà de Barcelona, Espanha.¹¹⁰

¹¹⁰ O profeta porta um livro, provavelmente o Evangelho. Sobre ele, o Cordeiro, representação de Jesus Cristo. Junto ao livro, o pergaminho de um filactério com a inscrição *Ecce Agnus Dei qui tollis* (“Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado”). O santo aponta com o dedo indicador de sua mão direita para o Cordeiro. Assim, ele cumpre sua missão na Terra: anunciar Aquele que vem, o Salvador. Uma análise mais detalhada dessa obra, um

Embora tenha sido digno das honras, privilégios e graças divinos, João Batista não teve a mesma sorte com as autoridades políticas de seu tempo. As frequentes admoestações do santo não foram bem recebidas por Herodes Antipas (c. 20 a.C. - 39 d.C.), tetrarca da Galileia. De acordo com os Evangelhos sinóticos, Herodes mandou prender João por ele tê-lo repreendido por se divorciar de sua esposa Fasélia e, ilegitimamente, tomar como amante Herodíades (c. 15 a.C. - 39 d.C.), esposa de seu irmão Herodes Filipe I (c. 27 a.C. - 33 d.C.).

No aniversário do tetrarca, Salomé, filha de Herodíades, dançou para ele e seus convidados. Agradou tanto a Herodes que ele, embriagado, prometeu o que desejasse. Quando a filha perguntou à mãe o que deveria pedir, Herodíades ordenou que fosse a cabeça de João Batista numa bandeja. Mesmo chocado com o pedido, Herodes concordou. Mandou executar João na prisão. A cabeça foi trazida num prato e dada à moça, que a entregou à mãe.¹¹¹ A *Legenda Áurea* nos revela que o suposto escrúpulo do tetrarca em atender à solicitação de Salomé foi falsamente esboçado:

Ela pediria a cabeça de João, o que devido ao juramento Herodes não poderia recusar e, fingindo tristeza, cumpriria o prometido. Que ele foi fingido e astucioso vemos na *História escolástica*, onde se diz o seguinte: “É de se acreditar que Herodes tenha combinado secretamente com sua mulher mandar matar João”.¹¹²

Se a decapitação de João Batista, por um lado, pôs termo a uma vida de entrega a Deus e à missão, por outro, antecipou a glória daquele que primeiro honrou o Salvador. João levou sua fé no Cristo às últimas consequências e, mesmo em sua morte, humilhou-se para que o Filho de Deus fosse exaltado: enquanto o corpo de Cristo foi elevado na cruz, o de João foi abaixado ao perder a cabeça.¹¹³ Concretizava-se, corporeamente, o testemunho declarado pelo santo: “Importa que ele cresça e que eu diminua”.¹¹⁴

dos objetos da presente dissertação, será desenvolvida nos capítulos seguintes. Todas as imagens do *Retábulo de São João Batista* aqui reproduzidas são de nossa própria autoria.

¹¹¹ Mt 14, 1-12; Mc 6, 14-29 e Lc 9, 7-9.

¹¹² JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 726. A suposta tristeza demonstrada por Herodes ante o pedido de Salomé é narrada nas passagens bíblicas referenciadas na nota anterior, mas a “trama secreta” a que se refere Varazze não. O dominicano reproduziu, aqui, a interpretação de Pedro Comestor (c. 1140-1179) na *História escolástica*, obra muito popular no século XIII e que explorava, entre outros aspectos, as relações entre as histórias sagrada e profana.

¹¹³ *Ibid.*, p. 492.

¹¹⁴ Jo 3, 30.

I.4.2. O martírio de João Batista: a gênese de uma *devoção corpórea*

João é escola de virtudes, lição de vida, expressão da santidade, modelo de justiça, espelho da virgindade, sinal da pudicícia, exemplo da castidade, via da penitência, perdão dos pecados, instrutor da fé. João é mais que um homem, é igual aos anjos, é síntese da lei, confirmação do Evangelho, voz dos apóstolos, silêncio dos profetas, luz do mundo, precursor do Juiz, intermediador da Trindade. Ele foi dado a uma incestuosa, entregue a uma adúltera, concedido a uma dançarina!¹¹⁵

Com essas palavras, João Crisóstomo nos deu a dimensão do que João Batista representou – e ainda representa – para o Cristianismo. Mais: ele fez o epitáfio do precursor do Messias sem esconder sua repulsa pela pecaminosa trama que culminou no martírio do santo. Adultério, lascívia e embriaguez são alguns dos pecados, *caruais*, que permearam a preparação do maior deles, o assassinato. A vida de um homem entregue ao *espírito* foi usurpada pela vileza de indivíduos entregues à *carne*.

Essa interpretação, embora possível e poética, não leva em consideração que as relações entre corpo e alma são mais dialéticas e dinâmicas que antagônicas, como discutimos anteriormente. Isso foi evidenciado na devoção que se instituiu após o martírio de João Batista. Mais do que venerar seu exemplo, os fiéis reverenciavam o seu próprio corpo. Ou o que restou dele. Sua missão foi vivida e sentida em seu corpo. Algumas de suas partes foram importantes elementos simbólicos que revelaram a ação de Deus na história de um dos santos mais importantes da Igreja.

Sua *língua*, sinal de um profetismo ousado, calou a soberba dos mestres e doutores da Lei mosaica. Atuante no eloquente anúncio da vinda de Cristo, além de primordial na conversão das primeiras multidões, admoestou os humildes e repreendeu os poderosos. Exaltou o Filho de Deus.¹¹⁶

Suas *mãos* foram merecedoras dessa dignidade. Na simbologia corporal, as mãos estão a meio caminho entre o *alto* e o *baixo*, isto é, entre a cabeça e os membros inferiores, entre a razão e

¹¹⁵ JACOPO DE VARAZZE, op. cit., p. 727.

¹¹⁶ Interessante notar que em vários outros momentos da História da Igreja, a língua “apareceu” como sinal de uma pregação vivaz. É provável que o exemplo de Santo Antônio de Pádua (c. 1195-1231) seja um dos mais elucidativos. Em 1263, o corpo do santo foi transferido para a basílica construída em dedicação a ele. Estava presente São Boaventura (1221-1274), então superior dos franciscanos. Quando o sarcófago foi aberto, a língua do santo, que tinha proclamado com tanta eloquência a Palavra de Deus, foi encontrada intacta. Boaventura teria se dirigido à relíquia nestes termos: “Ó língua bendita, que sempre glorificaste o Senhor e levaste os outros a glorificá-lo, agora nos é permitido avaliar como foram grandes os teus méritos perante Deus!” – JOÃO PECKHAM. **Legenda de Santo Antônio intitulada Benignitas**. Braga: Editorial Franciscana, 1996. p. 42. Disponível em: <<http://psantonio.org.br/wp-content/uploads/2014/10/VI-Legenda-Benignitas.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

as pulsões instintivas. Entre o espírito e a carne. Principalmente na Idade Média, elas tornaram-se, por um lado, signos da proteção e do comando – como a mão de Deus, que guia a Humanidade. Por outro, eram os instrumentos da penitência, do trabalho inferior.¹¹⁷ A depender do gesto executado, podiam dirigir-se ora para a imanência, ora para a transcendência. Por mais terrenas que fossem, as mãos de João Batista direcionaram-se para o que é excelso. Batizaram nas águas a todos os que buscavam conversão e arrependimento; ministraram o batismo ao próprio Cristo. Um de seus dedos (o indicador da mão direita) reconheceu e apontou o Messias, o Salvador. “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”, disse João, ao mesmo tempo em que indicava com o dedo a quem toda a Humanidade deveria seguir.

Por fim, seus *ossos* e sua *cabeça decepada*, relíquias sagradas que produziram uma fervorosa devoção, legada não só à Antiguidade tardia como também ao medievo.¹¹⁸

Os *ossos*. Ao mencioná-los, a *Legenda Áurea* relata o que seria o “segundo martírio” de João. Seus discípulos teriam enterrado seu corpo próximo a Sebaste, cidade da Palestina. Junto a seu túmulo ocorreram diversos milagres. Séculos mais tarde, o imperador Juliano (330-363), cognominado pelos cristãos de *o Apóstata* (uma vez que, na contramão do processo cristianizador empreendido por seus antecessores, ele reinstituíu os cultos pagãos), teria ordenado a profanação do sepulcro do santo: seus ossos deveriam ser espalhados, a fim de que os milagres cessassem. Como isso não aconteceu, os gentios, a mando de Juliano, reuniram os ossos, queimaram-nos e os reduziram a pó, que foi espalhado pelos campos.

No entanto, segundo a *Legenda Áurea*, no relato de Beda, *o Venerável* (c. 673-635), alguns monges de Jerusalém teriam se misturado aos homens do imperador e conseguido pegar a maior parte dos ossos, os quais foram enviados a Atanásio (296-373), bispo de Alexandria. Anos depois, os restos mortais do santo foram depositados no antigo templo de Serápis,

¹¹⁷ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 161.

¹¹⁸ O termo *Antiguidade tardia* ainda é objeto de amplos debates entre os historiadores. Na língua alemã, o vocábulo (*Spätantike*) é utilizado pelo menos desde o início do século XX com as pesquisas de Alois Riegl (1858-1905). Já na língua inglesa e nos demais idiomas, a popularização do termo veio com os trabalhos de Peter Brown (1935-) publicados na década de 1970. Para o historiador inglês, a Antiguidade tardia pode ser definida como uma periodização situada, aproximadamente, entre as crises romanas a partir do século III e a expansão islâmica no século VII. Tal perspectiva denota que a transição entre a Antiguidade e a Idade Média foi marcada por uma série de continuidades e de rupturas: a organização social medieval, por exemplo, começou a delinear-se já no século IV, bem antes da queda definitiva de Roma, enquanto que as instituições políticas romanas eram largamente evocadas mesmo séculos após a derrocada do Império. Um estudo sobre as relações entre o corpo e o Cristianismo nesse período foi mais uma das importantes contribuições de Brown. Ver BROWN, Peter. **Corpo e sociedade**. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

purificado e reedificado como basílica consagrada a João Batista. Jacopo de Varazze acrescenta, ainda, que os ossos se encontravam em Gênova, quando da composição de sua *Legenda* (c. 1260), de modo que os papas Alexandre III (c. 1100-1181) e Inocêncio IV (1195-1254) atestaram sua autenticidade.¹¹⁹

A *cabeça* de João percorreu variados e tortuosos caminhos. A *Legenda Aurea* destaca que Herodíades teria ordenado, por medo de uma ressurreição, que ela fosse enterrada longe de seu corpo. Assim, foi enterrada em Jerusalém, perto do palácio de Herodes. Estima-se que, no século IV, ela tenha sido retirada de Jerusalém por dois monges. Foi subtraída deles por um oleiro que a escondeu em uma gruta de Emessa (atual cidade síria de Homs).

Anos depois, um monge de nome Marcelo, que habitava a gruta, encontrou a cabeça de João em uma urna ali enterrada. O santo teria revelado ao religioso, em sonho, a localização exata da relíquia. A cabeça foi entregue a Juliano, bispo de Emessa e posteriormente trasladada para Constantinopla, onde foi depositada em uma igreja construída em homenagem a João Batista. De lá, ainda segundo a *Legenda Aurea*, ela foi levada a Poitiers, na França, durante o reinado de Pepino, *o Breve* (c. 714-768). Por onde passou, foi protagonista de diversos milagres.¹²⁰

Foram muitas as histórias acerca dos possíveis paradeiros dos restos mortais de João Batista. Há muitas discrepâncias, incongruências e disputas quanto a essas relíquias. Existem, pelo menos, três supostas cabeças do santo: uma na Catedral de Amiens (França), outra na igreja de San Silvestro in Capite (Roma, Itália) e uma terceira na Residência de Munique (Alemanha).¹²¹ Essa situação transcende o âmbito do catolicismo. Duas mesquitas islâmicas, por exemplo, a de Nabi Yahya (nome pelo qual o profeta é conhecido entre os seguidores de

¹¹⁹ JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 728.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 730-732.

¹²¹ Sobre o tema das relíquias relacionadas a João Batista e de sua autenticidade, ver GIBSON, David; MCKINLEY, Michael. **Em busca de Jesus**. São Paulo: Fontanar, 2015. A diversidade de crânios atribuídos a João Batista durante a Idade Média – uma avalanche de pelo menos 12 à época da Quarta Cruzada (1202-1204) – também é referenciada em BAERT, Barbara. Vision, piété et décapitation: Andrea Solario (env. 1465-1524), la tête de Saint-Jean Baptiste revisitée. *Archivio italiano per la storia della pietà*, Itália, v. 29, p. 257-278, 2016a. Disponível em: <https://www.academia.edu/30030823/vision_pi%C3%A9t%C3%A9t_d%C3%A9capitation_Archivio_italiano_per_la_storia_della_piet%C3%A0_XXIX_2016>. Acesso em: 03 ago. 2017. A Prof^a. Dr^a. Barbara Baert é vinculada à Universidade Católica de Leuven, na Bélgica, e lidera o *Iconology Research Group* (www.iconologyresearchgroup.org). Dedicada-se, há alguns anos, ao estudo da iconografia medieval, com especial atenção ao fenômeno devocional das relíquias e às questões de gênero nele presentes. O artigo acima citado trata, em linhas gerais, do *Johannesschüssel*, simulacro tridimensional que traz a cabeça de São João Batista sobre um prato, como um motivo antropológico e artístico projetado para além da Idade Média que influenciou trabalhos pósteros, como o do renascentista Andrea Solario (c. 1465-1524). O tema da decapitação do santo – além de abordagens subjacentes, como a da *Filia saltasset* (“Filha que dança”, Salomé) – é recorrente na produção acadêmica de Baert. Suas contribuições serão bastante pertinentes para as análises iconográficas que faremos nos capítulos seguintes.

Maomé), em Sebaste, e a dos Omíadas, em Damasco, preservam os túmulos de João e alegam possuir parte de seus ossos.¹²² Essa última, inclusive, garante ter o verdadeiro crânio do santo. As descobertas aconteceram até 2010, quando um pequeno relicário foi achado sob a basílica de um mosteiro do século V na Ilha de Santo Ivan, Bulgária. Arqueólogos locais o abriram e encontraram fragmentos de um crânio, uma mão e um dente, que eles acreditam ser de João Batista com base na interpretação da inscrição em grego no relicário.¹²³

A cabeça é, desde os romanos, o *locus* próprio do cérebro, da alma e da força vital do indivíduo. Ter a posse do crânio alheio, portanto, significava *apropriar-se da personalidade*, do poder e da energia daquele ser.¹²⁴ Aqueles que reivindicaram para si, ao longo dos anos, o direito sobre a(s) suposta(s) cabeça(s) do santo, viam-na(s) não só como fonte de milagres, mas como sede das virtudes de uma das mais exemplares referências do Cristianismo.

Ao findar deste capítulo, a reflexão que se coloca é a de que o corpo de João Batista não foi mero vetor da graça divina que lhe foi cumulada. Mais que isso, foi protagonista e irradiador material de suas qualidades, potencializadas pela ação de Deus em sua história. Sua língua manifestou um arrojado profetismo, além de anunciar a salvação. Suas mãos operaram a conversão e apontaram a Verdade. Sua cabeça compreendeu o chamado e experimentou suas consequências. O ministério de João foi, como dissemos, sentido e vivido em seu próprio corpo. Projetou-se após sua morte em suas relíquias – a despeito de sua autenticidade – e imagens, símbolos que preencheram o imaginário da Cristandade com contornos *corporeamente* místicos. Uma *perspectiva conciliadora*, matizada no eterno combate entre a Quaresma e o Carnaval.

¹²² O papa João Paulo II (1920-2005) reuniu-se com líderes islâmicos na Mesquita dos Omíadas em 06 de maio de 2001 e atestou, em seu pronunciamento, estar diante da tumba de João Batista. Cf. JOÃO PAULO II. **Address of the Holy Father in the meeting with the Muslim leaders at Omayyad Great Mosque, Damascus.** 06 maio 2001. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130303022532/http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2001/documents/hf_jp-ii_spe_20010506_omayyadi_en.html>. Acesso em: 17 fev. 2017.

¹²³ LOES, João. Ossos de São João Batista, agora na Bulgária. **Istoé**, 20 ago. 2010. Seção Comportamento. Disponível em: <http://istoe.com.br/96768_OSSOS+DE+SAO+JOAO+BATISTA+AGORA+NA+BULGARIA/>. Acesso em: 17 fev. 2017.

¹²⁴ LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 158.

II. A PINTURA GANHA CORPO



Imagem 8 – Tentando o impossível (1928), de René Magritte (1898-1967). Óleo sobre tela, 105,6 x 81 cm. Coleção particular.¹²⁵

Fonte: <<https://theartstack.com/artist/rene-magritte/tentative-de-l-impossibl>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

¹²⁵ O quadro de Magritte *situa* seu trabalho entre a *representação mimética* e o *impulso criador*. Seu artista – parece um autorretrato – empenha-se na tarefa acadêmica de pintar um nu, mas percebe que o que faz não é copiar a realidade, mas recriá-la (como em nossos sonhos, a grande inspiração de surrealistas do naipe de Magritte). Também Martorell e Caravaggio criaram novas e peculiares realidades: tornaram-nas materiais, palpáveis. Seus santos, vivos exemplares da fé católica. Suas tintas formaram, intencionalmente ou não, irresistíveis motivos corporais que permearam a História da Arte. Com eles, definitivamente a pintura *ganhou corpo*. Em todos os seus múltiplos sentidos.

“Há muito sabe-se que todo pintor ‘usa seu próprio sangue’ para pintar”.¹²⁶

Heinrich Wölfflin

A História da Arte é, de certa maneira, uma história do corpo.¹²⁷ Apresentado, representado ou intuído, ele está sempre inclinado a figurar-se nas mais diversas formas de manifestações estéticas, da pintura à escultura, da *performance* à vídeo-arte.¹²⁸ O “sangue” de que nos fala Wölfflin (1864-1945) na epígrafe que abre este capítulo refere-se, num primeiro momento, ao *estilo individual* que as mãos dos artistas imprimem em suas produções. Acrescentamos a interpretação de que esse elemento integrante e constitutivo do corpo talvez seja a melhor representação de uma realidade que não é apenas física, mas simbólica. Os corpos enunciados nas obras que aqui analisaremos transcendem os aspectos meramente materiais, uma vez que veiculam ao espectador uma íntima relação entre o divino e o humano. Mais: tomam-lhe de assalto ao se apresentarem como pinturas física e simbolicamente intensas. Quiçá as mais intensas do que se conheceu, entre a Idade Média e o início dos tempos modernos, por Cristandade.

Neste capítulo, abordaremos algumas nuances biográficas de Bernat Martorell e de Caravaggio, com enfoque para a maneira como seus trabalhos situaram as questões sobre o corpo discutidas anteriormente. São suas trajetórias pessoais e profissionais que nos darão elementos para compreender o *impacto* e o *poder* que sua arte tem sobre nós, sempre com nosso destaque de que suas produções contribuíram para *dar corpo* à Arte. Suas pinturas carregam consigo o *poder da surpresa perturbadora*¹²⁹ e manifestam a essência própria da Arte: uma espécie de casamento entre o ideal e o real.¹³⁰

Ao representar o Belo, destroem o banal, geram um tipo alternativo de visão, um *modo dramatizado de ver*.¹³¹ Manifestam um delicado equilíbrio entre os mundos inteligível e

¹²⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 2.

¹²⁷ De certo modo, uma *antropologia do corpo* (e não uma apenas de um ponto de vista puramente formal da imagem), aos moldes de Warburg. Para isso, ver AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 111-131.

¹²⁸ A noção da presença figurativa e indiciária do corpo na arte é tratada em EMERICK, 2008.

¹²⁹ SCHAMA, 2010. p. 11.

¹³⁰ PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes**. Uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014. p. XII.

¹³¹ SCHAMA, 2010, p. 11.

sensível. Ao mesmo tempo em que usam os sentidos e a eles falam, fundam-se no universo tangível e dirigem o espectador para a transcendência.¹³²

Não nos cabe aqui, contudo, debruçarmo-nos sobre detalhes específicos da trajetória desses artistas. Nossa intenção não é realizar um levantamento biográfico exaustivo e profundo, mas traçar uma narrativa que contextualize suas produções artísticas com a *conjuntura vivida* – tanto histórica quanto íntima – e que tenha por fio condutor o protagonismo que o corpo apresenta em suas obras.¹³³ Analisaremos cada retábulo, cada tela como uma *moldura* para a história do universo de seus autores. Verdadeiras *janelas* para o passado. Afinal, parece-nos claro que, de alguma maneira, os registros artísticos e suas mudanças se relacionam aos aspectos sociais, tecnológicos, políticos e culturais – além dos pessoais, é evidente – que marcam determinado contexto, por mais que esses reflexos se mostrem invertidos ou reconfigurados.¹³⁴ Nossa tarefa, pois, é observar cada pintura com *olhos de novidade*, numa jornada exploratória que pode nos preencher com uma compensadora e incalculável descoberta.¹³⁵

Antes de nos aventurarmos pelos ricos e sinuosos caminhos que trilharam esses *enfants terribles* da pintura tardomedieval e barroca, levantamos uma importante reflexão – que aprofundaremos adiante. Além do corpo, há outro aspecto que aproxima a produção de dois artistas tão singulares como Martorell e Caravaggio: a *tensão*. O primeiro era proprietário do ateliê mais requisitado de Barcelona e sofria, cotidianamente, pressões de diversas associações coletivas (guildas, corporações de ofício, confrarias, grêmios e paróquias)¹³⁶ para compor suntuosos e monumentais retábulos, situação que ilustrava o poder político, econômico e simbólico que essas entidades tentavam manter, a duras penas, num contexto em

¹³² PAGLIA, 2014, p. XII.

¹³³ Nosso principal *referencial metodológico* para tal operação é o brilhante ensaio *O Sol do Brasil*, de Lilia Moritz Schwarcz (1957-). Nele, a autora se debruça sobre a biografia de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor integrante da Missão Artística Francesa que aportou no Brasil em 1816. A análise, contudo, ultrapassa a trajetória pessoal e profissional de Taunay. Além disso, são abordados os contextos histórico, político, cultural e intelectual (tanto brasileiros quanto internacionais) e sua incidência na formação e na produção do artista. Embora não seja nossa intenção realizar uma abordagem aprofundada como a de Schwarcz, consideramos seu modelo bastante adequado para cumprirmos com a proposta deste capítulo. Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹³⁴ BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. p. 7.

¹³⁵ GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p. 37.

¹³⁶ Sobre as guildas e corporações de ofício, ver HEERS, Jacques. **O trabalho na Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d. p. 108-129. Ver também BRAUNSTEIN, Philippe. Artesãos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 83-90 e OEXLE, Otto Gerhard. Guilda. In: *ibid.*, p. 489-501.

que a cidade condal amargava severas crises.¹³⁷ O segundo, por sua vez, ao mesmo tempo em que sentia os tensos ecos da Contrarreforma, numa tentativa da Igreja Católica de conter o avanço do protestantismo, vivia a dolorosa e dúbia experiência de ser um cristão devoto e criminoso. Entendia *ex cathedra* a redenção pelo sangue porque vivenciou seu derramamento.¹³⁸ Fossem elas sociais, políticas, econômicas, jurídicas ou íntimas, o fato é que esses artistas tiveram suas trajetórias abaladas por fortes tensões, que foram não só pano de fundo para suas produções, mas parte integrante – e fundamental – de seus processos criativos.¹³⁹ Nessas tensões, apresentadas, representadas ou intuídas, residem o *impacto* e o *poder* de suas obras.

Não podemos, enfim, tratar os dois mestres como meros expoentes do Gótico e do Barroco. Seria uma injusta e pretenciosa generalização. As peculiaridades de seus processos criativos lhes garantiram um lugar no panteão de seus respectivos tempos e materializaram a alma, a essência de seus estilos. De fato, Martorell e Caravaggio eram grandes nomes daqueles movimentos artísticos, mas não apenas isso. Classificá-los segundo critérios didáticos e arbitrários não faria jus à grandiosidade de suas tintas.

A busca por esse motivo que “assombra” suas pinturas – o corpo – deve nos garantir um horizonte mais amplo que as abordagens até então esboçadas pelos historiadores da arte que se debruçaram sobre esses artistas. Assim, qualquer tentativa nossa de forçar o curso para esquemas lógicos ou padrões teóricos seria ridicularizada pela História. Suas obras, tanto quanto suas trajetórias, são complexas e irredutíveis a generalizações: destroem nossas regras.¹⁴⁰ São barrocas, como a História da Arte.¹⁴¹

¹³⁷ MOLINA I FIGUERAS, Joan. De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista. **Imafronte**, Múrcia (Espanha), n. 12-13, p. 187-206, 1997. Disponível em: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38891/37371>>. Acesso em: 26 jul. 2017. p. 189-201.

¹³⁸ SCHAMA, 2010, p. 12-13.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁰ DURANT, Will & Ariel. **A História da Civilização**. Começa a Idade da Razão. A história da Civilização Europeia no período de Shakespeare, Bacon, Montaigne, Rembrandt, Galileu e Descartes: 1558-1648. Rio de Janeiro: Editora Record, 1961, v. 7, p. 244.

¹⁴¹ O termo “barroco” é aqui utilizado em seu sentido lato e denota a irregularidade, a extravagância e a complexidade implicadas em artistas desse vulto. É perceptível, portanto, que “barroco” vai muito além da nomenclatura de um estilo artístico. Se nos prendêssemos a esquematizações, perderíamos a riqueza semântica que a palavra pode nos proporcionar.

II.1. Em busca de Bernat Martorell (1390-1452)

Barroco também era o tempo de Bernat Martorell. A gênese de um dos maiores talentos do Gótico catalão estava imersa num contexto bastante peculiar: ao mesmo tempo em que Barcelona atravessava uma miríade de crises políticas, econômicas e sociais, a arte lá produzida alcançava majestosos contornos. Ainda ressoavam, na Europa da primeira metade do século XV, os efeitos das dificuldades vivenciadas no *terrível século XIV*:¹⁴² a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) – além de um sem número de conflitos locais¹⁴³ – a primeira pandemia de Peste Negra (1348) e as recorrentes ondas de fome. Na Catalunha, os sinais de recuperação após esse catastrófico panorama eram ainda tímidos, o que não impediu o despontar do reino de Aragão como um dos núcleos difusores do Gótico internacional meridional. A arte daqueles tempos, ao que parece, não só conviveu, mas enfrentou e até utilizou essas adversidades como inspiração.

II.1.1. Tensões, dificuldades e crises na Coroa aragonesa

É preciso recuar um pouco no tempo para compreendermos a origem dessas crises. O século XIV representou, para os conterrâneos de Martorell, inicialmente, um tempo de más colheitas, de crises frumentárias e de fome. Intempéries das mais diversas, como invernos cada vez mais frios, geadas, baixa pluviosidade, além de frequentes ataques de pragas (como a de gafanhotos) trouxeram inestimáveis estragos às produções agrícolas de 1315-1318, 1322-1327, 1333-1334, 1345-1347, 1357, 1365, 1368-1369, 1374-1376, 1384-1386. Com a falta de

¹⁴² Expressão imortalizada por Barbara Tuchman (1912-1989) numa das mais bem elaboradas crônicas sobre esse período histórico. Ver TUCHMAN, Barbara W. **Um espelho distante**: o terrível século XIV. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

¹⁴³ O Ocidente cristão, entre os séculos XIV e XV, foi marcado pela violência e pela impetuosidade bélica. Os reinos ibéricos convulsionavam entre suas próprias dissensões – que envolviam as realezas ascendentes e as nobrezas feudais – e as cruzadas contra os mouros. As rivalidades entre os reinos escandinavos arrefeceram cada vez mais. A concorrência das cidades hanseáticas contra a Dinamarca e a Inglaterra era frequentemente acompanhada de ações armadas. No leste, a Ordem dos Cavaleiros Teutônicos, em nome da Cristandade latina, avançava sobre os eslavos. No sudeste, as pressões dos otomanos contra o Império Bizantino abriram uma frente permanente de guerra. A Itália, por sua vez, era mutilada pela beligerância das cidades-estados, que se enfrentavam entre si – Milão contra Veneza, Siena contra Florença e Florença contra Pisa – e pelos interesses do Papado, das casas de Anjou e de Aragão e do Sacro-Império Romano-Germânico. Suas ocorrências explicitam bem a *efusão de sangue* entre reis, príncipes e nobres que notabilizou esse período. Ver PERROY, Édouard. **História Geral das Civilizações**. Tomo III. A Idade Média. Os tempos difíceis. 2. ed. São Paulo: Difel, 1958, v. 3. p. 10.

provisões no mercado, o aumento dos preços foi inevitável, a despeito da tentativa dos governos municipais de combater as manobras especulativas que incidiram sobre os alimentos. A imediata consequência dessa difícil realidade foram frequentes ondas de fome.¹⁴⁴

Em vista do estado de subnutrição em que se encontrava boa parte do povo aragonês, verificou-se, naqueles tempos, um nível muito maior de vulnerabilidade a epidemias, notadamente à Peste Negra. A doença havia alcançado as costas mediterrâneas do reino ainda em 1348. A cidade de Barcelona foi flagelada por dois surtos mortais de peste, um em 1363 e outro em 1371. Foram *tempos das mortandades*, sobretudo para os mais jovens: primeiro, para as crianças (1362-1363) e, depois, para os adolescentes (1371-1375).¹⁴⁵ Em 1395, a pandemia já havia se estendido por todo o território da Catalunha, o que forçou uma retirada da corte para Maiorca.¹⁴⁶ Leonor de Portugal (1328-1348), segunda esposa de Pedro IV, *o Cerimonioso* (1319-1387), foi uma das “ilustres vítimas” da moléstia.

Uma recessão semelhante, talvez mais intensa, foi experimentada no norte da França tão logo o século XIII chegou ao fim. Os efeitos da fome, da Guerra dos Cem Anos e da Peste Negra acarretaram certa perda de fôlego criativo naquela que fora, até então, a sede da mais bem acabada produção gótica. Houve, assim, um deslocamento dos centros artísticos para regiões ainda mais setentrionais, como a Alemanha e os Países Baixos, bem como para regiões mais ao sul, caso dos reinos ibéricos. Nas regiões de Castela e Leão, por exemplo, deram-se os primeiros reflexos peninsulares do Gótico do norte da França na produção local.¹⁴⁷ Embora o panorama socioeconômico fosse crítico, as Artes não deixavam de florescer.¹⁴⁸

Também a fragilidade política da monarquia aragonesa esteve em evidência entre os séculos XIV e XV. Exemplo disso foram os constantes conflitos entre os nobres e a realeza. Em um contexto de progressiva centralização administrativa do reino, os monarcas esbarraram nos interesses territoriais e jurisdicionais da nobreza feudal, canalizando tensões, principalmente com as governanças locais de Aragão e de Valência. A itinerância da corte foi uma hábil

¹⁴⁴ BALCELLS, Albert (dir.). **Història de Catalunya**. Barcelona: L’Esfera dels Llibres, 2005. p. 247.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 248.

¹⁴⁶ BUTIÑÁ, Julia. **En los orígenes del Humanismo**: Bernat Metge. Madrid: UNED, 2002. p. 12.

¹⁴⁷ TERÉS TOMÀS, Rosa. O gótico tardio e os países meridionais: a Catalunha. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). **História Artística da Europa**. A Idade Média. Tomo II. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p. 259-262.

¹⁴⁸ DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). **História Artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p. 101.

manobra para fazer frente a esses motins, além de ser uma via de escape dos epicentros de disseminação da Peste Negra.¹⁴⁹

Essas instabilidades entre a Coroa e o estamento aristocrático, no entanto, não eram exclusividade do reino de Aragão. As demais monarquias ibéricas também enfrentaram o mesmo problema, muitas vezes em bem mais intenso grau, como em Castela e Leão. Esse panorama mais movediço nos reinos vizinhos, ao que parece, cedeu espaço para que Aragão alcançasse certo protagonismo artístico no contexto do Gótico internacional meridional, em detrimento da produção castelhana.¹⁵⁰

No plano internacional, as guerras eram ainda uma realidade. Afinal, o projeto da talassocracia aragonesa estava em pleno curso. A Pedro IV foram atribuídas algumas conquistas, como a anexação do reino vassalo de Maiorca, em 1344, e a conquista dos ducados de Atenas e de Neopatria, na Grécia, em 1381. João I (1350-1396) não conseguiu manter o domínio de Aragão sobre a Sardenha, além de perder, entre 1388 e 1390, as possessões gregas subjugadas por seu pai. Apesar de seu entusiástico patrocínio ao aprendizado e ao “afrancesamento” da corte, *o Caçador* – epíteto atribuído ao monarca – teve seu reinado caracterizado por uma desastrosa administração financeira. O degaste político da dinastia de Barcelona diante das turbulências internas e externas foi, assim, inevitável. Sob Martim I (1356-1410), *o Humano*, o reino de Aragão anexou a Sicília a seu território, em 1409, e superou, quase que totalmente, a oposição da nobreza. Sua morte, em 1410, precipitou uma grave crise sucessória e deu início a um interregno de dois anos. A solução veio por meio do *Compromisso de Caspe* (1412), acordo que elevou ao trono Fernando (1380-1416), infante de Castela. Assim, a Coroa aragonesa passava a ser dominada por uma nova dinastia, a de Trastâmara (1412-1555). A regra da Câmara de Barcelona chegou ao fim com a morte de Martim, último descendente legítimo da histórica e longuíssima linhagem de Guifredo I, *o Peludo* (830-897).

O curto governo de Fernando I – pouco menos de quatro anos – foi marcado pelas tentativas de sanear as contas do reino e de restabelecer a ordem após o instável período de interregno. Malgrado os intentos do soberano, a situação de dificuldade econômica no reino permanecia. A crise demográfica de meados do século XIV ainda repercutia em perniciosos efeitos, como a alta dos preços e a concentração de capitais. O comércio marítimo, em meados do século XV, estava severamente prejudicado pelo aumento da pirataria e pelas concorrências

¹⁴⁹ BALCELLS, 2005, p. 249.

¹⁵⁰ TERÉS TOMÀS, 2002, p. 262.

portuguesa e genovesa nas rotas para o Oriente. Junte-se a isso o endividamento da Coroa, retomado por Afonso V, *o Magnânimo* (1396-1458) – primogênito e sucessor de Fernando – e as revoltas camponesas: um panorama de crise generalizada.¹⁵¹

O olhar do *Magnânimo* voltou-se, quase que totalmente, para fora do reino. Já soberano de parte da Sicília, reivindicava, desde 1435, a coroa de Nápoles. Distanciou-se, assim, dos interesses ibéricos e iniciou uma política imperialista muito além de suas possibilidades, o que arruinou ainda mais a já frágil economia aragonesa.¹⁵² Ao conquistar o trono napolitano em 1442, Afonso fixou lá a sua corte e dirigiu seus domínios praticamente à distância. Apesar das questões econômicas, seu governo também foi marcado por uma efervescente política cultural.

Instalado em território italiano, Afonso era considerado um genuíno *príncipe renascentista*: desenvolveu um importante mecenato com artistas e literatos, o que lhe rendeu o título de *o Sábio*. Nápoles converteu-se, por intermédio real, na porta de entrada do humanismo no âmbito da Coroa aragonesa, o que trouxe novo fôlego e novas inspirações para a produção artística e literária local.¹⁵³ Esse importante intercâmbio cultural permitiu, por exemplo, uma forte influência italiana nas artes figurativas de Bernat Martorell e de seus coetâneos.¹⁵⁴ Como veremos adiante, os trabalhos de Martorell, em que pese sua identificação com o Gótico internacional, constituíram uma síntese bastante original do influxo de ideias e de soluções artísticas vindas da Itália, da França e da região de Flandres.

Nascido em 1390 em Sant Celoni, município da província de Barcelona, Martorell teve sua vida perpassada por essa crítica conjuntura. Muito pouco se sabe sobre sua biografia antes de assumir a vocação artística, apenas que ele era filho do açougueiro Pere Martorell e que sua linhagem seria oriunda, provavelmente, de uma área rural da paróquia de Sant Esteve de Palautordera. O primeiro dado documental sobre ele é de 1427, quando já é mencionado como

¹⁵¹ ROIG, Josep L. **Historia de Barcelona**. Barcelona: Primera Plana S.A., 1995. p. 54.

¹⁵² *Ibid.*, p. 54-55.

¹⁵³ Para uma análise do entorno cultural da corte do *Magnânimo*, além da utilização da arte como ferramenta para tornar majestosa a imagen da monarquia, ver GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo. **Ars Longa**: cuadernos de arte, Valência (Espanha), v. 7-8, p. 33-47, 1996-1997. Disponível em: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/28149>>. Acesso em: 09 nov. 2017. Em sua página 39, o autor faz uma reflexão acerca de uma das insígnias (*o livro aberto*) que o rei Afonso inseriu nos escudos de seus reinos. Esse *elemento iconográfico* anunciava sua preocupação com a cultura e seu caráter humanista. Foi um dos primeiros governantes a adotar o saber como emblema.

¹⁵⁴ TERÉS TOMÀS, 2002, p. 270-274.

um ativo pintor da cidade condal.¹⁵⁵ A partir dessa referência, é possível conjecturar que os inícios pictóricos de Martorell correspondam a, pelo menos, o início daquela década. Sua produção, ativa até o ano de sua morte (1452), foi desenvolvida, portanto, durante o reinado do *Magnânimo*, justamente no período em que ele esteve mais distante da realidade catalã. Os impactos da política cultural do rei foram evidentes nas obras de Martorell, bem como o foram as tensões político-econômicas que sacudiam Barcelona nesse período.

Em vista das dificuldades enfrentadas na primeira metade do século XV, a adoção de medidas protecionistas e de reformas era necessária para manter a sanidade econômica da cidade. Tais providências enfrentaram uma séria resistência por parte dos *ciutadans honrats*, espécie de oligarquia urbana. Essa camada social era formada por um patriciado burguês que, já há alguns séculos, monopolizava o poder local diante da relativa autonomia concedida pela própria realeza. Aproximava-se da antiga aristocracia feudal por ser detentora de terras, além de gozar de certos privilégios, como a isenção de alguns tributos.

Por sua posição de domínio, assumira o controle da Generalidade da Catalunha, órgão decisório aos moldes de um parlamento e que passou a concentrar importantes responsabilidades políticas desde o interregno que sucedeu a morte do rei Martim I.¹⁵⁶ As propostas desse grupo, como a criação de trabalhos públicos para atenuar o desemprego, eram bastante limitadas. Sua intransigência em aceitar medidas mais austeras provocava uma profunda oposição por parte dos mercadores e dos *menestrals*, artesão e trabalhadores ligados a grêmios e corporações de ofício. Estes últimos tocavam mais fundo nos problemas econômicos e propunham, por exemplo, a desvalorização monetária, a proibição das importações, a melhora da produção têxtil e a cobrança de impostos de estrangeiros. Essas diferenças políticas se materializaram, a partir de 1450, na formação de duas facções antagônicas: a *Biga*, composta pelos *ciutadans honrats*, e a *Busca*, constituída pela pequena burguesia. As disputas entre ambas marcaram o contexto político de Aragão durante

¹⁵⁵ RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), 2002. p. 13.

¹⁵⁶ A constituição quatrocentista da Generalidade da Catalunha assemelhava-se bastante à Assembleia dos Estados Gerais francesa. Salvaguardadas as devidas diferenças, ambas eram formadas por deputados representantes dos três estamentos que formavam a sociedade. Os Estados Gerais franceses, no entanto, eram uma instância meramente consultiva ao poder real, diferentemente da Generalidade, que possuía prerrogativas de deliberação.

praticamente todo o século XV, de modo que o rei Afonso se viu obrigado a adotar uma postura ambígua, ora a apoiar uma, ora a outra.¹⁵⁷

Bernat Martorell equilibrava-se na corda bamba que eram as tensas relações entre *bigaires* e *buscaires*. Ao proporcionar uma renovação da linguagem figurativa na produção local, ele assumiu posição de destaque entre os artistas de Barcelona: seu ateliê manteve um notável controle do mercado até, pelo menos, a sexta década do século XV, mesmo depois de sua morte.¹⁵⁸ Assim, suas obras serviram, dentre outros aspectos, como canal das diferenças políticas das duas facções. Cada uma delas se empenhava na encomenda de conjuntos pictóricos – retábulos, em sua maioria – cada vez mais monumentais e mais caros para capelas e igrejas, numa tentativa de demonstrar poder e preeminência. É evidente que questões religiosas também estavam implicadas nessa demanda, já que se via no culto aos santos, representados nesses retábulos, transcendentem manifestações de piedade no intuito de assegurar a benéfica intercessão desses “advogados celestiais”. Era a mentalidade da *longa Idade Média* que ainda permanecia numa sociedade que antepunha a salvação da alma à do corpo.¹⁵⁹

Nesse contexto, os retábulos eram as mais solenes e grandiloquentes obras plásticas da época, pois materializavam o culto aos santos patronos tanto das províncias e paróquias do reino quanto dos coletivos urbanos (grêmios, confrarias e corporações). Tais grupos subvencionaram esses conjuntos pictóricos movidos, *a priori*, por um sentimento sincero de devoção, acorde com os preceitos religiosos que associavam a fé às “boas obras”.¹⁶⁰ Polissêmicos por natureza, os retábulos se prestavam a proclamar uma demanda, realizar uma ação de graças ou expiar uma falta cometida, além de manifestarem um sentimento de orgulho cívico (quando retratavam os padroeiros da cidade) e uma prova da pompa e do esplendor do grupo que os encomendara, o que estimulava a competição entre as corporações e as facções políticas. Para cumprir com esses objetivos, as mãos mais hábeis, como as de Martorell, eram as mais requisitadas.

¹⁵⁷ Para uma análise mais detalhada – e ricamente embasada em fontes primárias – dos eventos que circundaram as disputas entre a *Biga* e a *Busca* e da conjuntura de crise socioeconômica vivenciada no século XV, ver BATLLE I GALLART, Carmen. **La crisis social y económica de Barcelona a mediados del siglo XV**. Barcelona: Universidade de Barcelona / Instituto de Historia Medieval, 1973, 2v. Disponível em: <www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a138186.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

¹⁵⁸ MOLINA I FIGUERAS, 1997, p. 189.

¹⁵⁹ Ibid., p. 192.

¹⁶⁰ Ibid., p. 197.

A contratação dos mestres mais consagrados exigia muitas vezes que o próprio pintor, não seu ateliê, executasse a obra.¹⁶¹ A perfeição e a precisão da pintura eram condições fundamentais para que os retábulos assumissem a tão esperada potência espiritual e simbólica associada a eles. Ainda que fossem essencialmente peças religiosas, também foram importantes instrumentos de *violência simbólica* num panorama de tensões políticas e socioeconômicas na cidade condal. Ao compô-las, Martorell permitiu que sua arte transitasse livremente em meio a essas crises e se colocasse acima do facciosismo imperante, sem ser maculada por essa atmosfera de conflito. Foi, portanto, hábil em canalizar essas tensões como inspiração para seu processo criativo e como impulsionadoras do sucesso de sua produção, uma das mais caras e monumentais do período.

II.1.2. Uma nova luz no gótico: a produção martorelliana

Analisada a problemática conjuntura histórica que marcou e permeou os trabalhos de Martorell, passemos agora à sua trajetória profissional. Dividimo-la em três fases, com a abordagem de uma obra em cada, para conseguirmos nos aproximar compreensivamente das imagens sobre o corpo que o pintor criou nas peças que consideramos as mais referenciais de cada um desses períodos.

Apesar de demonstrar uma continuidade em relação aos modelos do Gótico internacional, Martorell iniciou uma nova etapa que se convencionou chamar *segundo internacional*. Especialistas notaram que a solução das cenas, a atenção ao detalhe, a delicada linguagem gestual, o movimento das figuras e, de um modo geral, a sutileza e a vistosidade de sua pintura sofreram alterações quando comparadas às de outros artistas coetâneos. Seu contraste nas cores foi suavizado.¹⁶² Assim, sua produção passou a ser compreendida com base em três momentos peculiares, segundo nossa proposta de datação: no primeiro (c. 1425-1435),¹⁶³ o artista criou suas obras a partir do substrato da pintura catalã do *primeiro internacional*; no segundo (c. 1435-1445), houve uma incidência da pintura florentina em seus postulados

¹⁶¹ Ibid., p. 199. Molina i Figueras exemplifica tal situação com uma passagem do contrato referente ao *Retábulo de Santo Agostinho* (1463), executado por Jaume Huguet (1412-1492). A corporação dos curtidores, que havia encomendado o conjunto pictórico, incluiu a seguinte cláusula: “*Jaume Huguet promet fer de sa pròpia mà acabar les testes, cares e mans de totes les imatges faedores...*”.

¹⁶² RUIZ I QUESADA, 2002, p. 14.

¹⁶³ As datas que mencionamos são aproximadas. Por isso, a duração temporal que estabelecemos para cada uma das fases de Martorell é arbitrária e tem o intuito de situar o leitor nos diferentes momentos da produção do artista.

pictóricos e, no terceiro, suas últimas produções (c. 1445-1452), a difusão dos modelos flamengos derivados da pintura de Jan Van Eyck (1390-1441), que incidiu na atenção aos acabamentos, nas texturas picturais e no volume.¹⁶⁴

O *Retábulo de São João Batista* (1425-1430, imagem 21, p. 115), também conhecido como *Retábulo de Cabrera de Mar*, talvez seja o exemplo que melhor represente a primeira fase de Bernat Martorell. Situado, originalmente, no altar maior da capela de Sant Joan de Cabrera – daí a alcunha – o retábulo canalizou a primeira remodelação da pintura de Martorell após o artista instalar-se em Barcelona. Esse trabalho evidencia as circunstâncias prévias à eclosão de seu sucesso e é um testemunho pictórico que ajuda a compreender a formação do *primeiro Martorell*, além de ser uma forma de nos aproximarmos da cultura figurativa dos artistas ativos no período.

A elaboração dessa obra foi bastante influenciada pelo círculo artístico que articulava a etapa prévia à consolidação da pintura martorelliana, círculo esse representado por nomes como Mateu Ortoneda (1391-1433), Jaume Borrassà e, provavelmente, Pere Huguet. Esses artistas, recém-chegados a Barcelona, haviam tomado a dianteira no processo de renovação do mercado local logo após a morte de Lluís Borrassà (1360-1425) e o progressivo esgotamento do ateliê de Joan Mates (1390-1431).¹⁶⁵ O *Retábulo*, como o leitor já sabe, figura como objeto deste trabalho e será analisado com mais detalhes no capítulo seguinte. Entretanto, é interessante que façamos uma breve digressão em relação à representação dos corpos nessa pintura. Embora Martorell ainda não alcance plenamente a suavidade e a precisão formais próprias do Gótico setentrional em seus inícios pictóricos, as personagens do retábulo manifestam uma delicada linguagem gestual, expressões faciais marcantes, além de um rigoroso cuidado de representação das mãos e dos pés. Mesmo com uma perspectiva bastante

¹⁶⁴ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 14-15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

incipiente¹⁶⁶ e uma carga simbólica ainda própria da mentalidade medieval, a abordagem dos corpos é mais realista¹⁶⁷ e opera uma espécie de *conquista do mundo visível*.¹⁶⁸

A partir dos primeiros anos da década de 1430, observou-se uma incidência dos postulados florentinos na produção pictórica de Martorell. A pintura de sua segunda fase passou a refletir um possível contato com os artistas florentinos Dello Delli (c. 1403-1470) e Giuliano Nofre, ambos ativos na execução de trabalhos de pintura e de escultura na Catedral de Barcelona entre 1431 e 1435.¹⁶⁹ É muito provável que a presença desses dois artistas em Barcelona tenha gerado uma especial fascinação no jovem Martorell, que começava a adquirir autonomia e destaque no mercado artístico local. Seja como for, ele soube captar boa parte das novas concepções que Delli e Nofre lhe ofereceram: o elevado interesse pela narrativa, a virtuosa execução dos detalhes e a atenção ao volume dos corpos representados. O esquematismo convencional de sua primeira fase foi paulatinamente substituído por um naturalismo calcado na introdução de luzes rasantes e de reflexos, em uma maior variedade e delicadeza das cores

¹⁶⁶ Ao tratarmos a perspectiva da pintura de Martorell como incipiente, estamos a compará-la, evidentemente, com a perspectiva linear renascentista desenvolvida, em meados do século XV, por Brunelleschi (1377-1446). Mais do que se preocupar com a ilusão visual de profundidade, Martorell ainda testemunhava a atenção própria do artista medieval à *disposição simbólica* dos elementos pictóricos. Ver GOMBRICH, 2012, p. 181. Importante ressaltar, no entanto, que os medievais serviram-se, em geral, de um sistema mais empírico, conhecido como *espinha de peixe*. Nele, as linhas diagonais da composição eram utilizadas como forma de obtenção do espaço, já que ainda não se tinha a percepção da existência do ponto de fuga. Sobre o tema, ver PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

¹⁶⁷ O termo “realista” refere-se, aqui, a uma tendência da pintura gótica, pelo menos desde o século XIII, de representações mais próximas das formas naturais. É mais comum os especialistas utilizarem o termo “naturalismo” para se referirem a esse contexto, o que afasta possíveis confusões com o realismo de Courbet, do século XIX. É válido precisar: o realismo implica, na maioria das vezes, numa *abordagem imanente* tanto das formas quanto dos temas. Por sua vez, o naturalismo busca a realidade, mesmo em temáticas transcendentais. É importante destacar, no entanto, que o naturalismo não é uma característica essencial do Gótico, mas uma inclinação artística já observada desde o final do século XII. Exemplo disso é a produção do ourives, escultor e esmaltador francês Nicolas de Verdun (c. 1130-1205). Ele inaugurou o chamado “estilo transitório”, que evoluiu paralelamente ao Gótico e que, apesar de naturalista, desempenhou um papel relativamente pequeno em sua criação. As criações de Verdun nos recordam, aliás, que a Idade Média é um tempo em que a noção de *estilo* não é de todo cabível, já que as obras ainda tinham um fundo muito pessoal. Ver LASKO, Peter. **Arte Sacra**. 800-1200. Madrid: Cátedra, 1999, p. 15/413.

¹⁶⁸ JANSON, H.W. **História Geral da Arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 2 (Renascimento e Barroco). p. 544.

¹⁶⁹ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 16-17. O autor estabelece a relação entre os artistas a partir de uma fonte documental de 10 de outubro de 1433 em que o pintor Ambrogio Salari outorga poderes a Martorell para cobrar de Delli uma dívida contraída no ano anterior.

É importante ressaltar, no entanto, que o texto de Ruiz i Quesada, considerado a principal e talvez a mais completa referência sobre o pintor catalão, não elenca as fontes primárias e/ou bibliográficas que corroborem suas afirmações. É provável que essa ausência esteja relacionada a uma opção editorial do MNAC: por se tratar de um livro em forma de catálogo, tais exigências acadêmicas talvez não se fizessem necessárias na concepção dos editores. De qualquer maneira, encontramos o relato do mesmo fato num texto de Joan Valero Molina, desta vez com a devida referência aos documentos, e que indica o escultor Giuliano Nofre como testemunha do reclame de Salari. Ver VALERO MOLINA, Joan. Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón. **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM)**, v. 11, p. 59-76, 1999. p. 61. Disponível em: <<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2495/2611>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

e num estudo rigoroso e apaixonado do real, principalmente na representação das vestimentas.¹⁷⁰

Por mais que tais elementos sejam perceptíveis em praticamente todas as obras de Martorell executadas a partir de 1435, sua arte não ignorou o importante substrato da pintura catalã do dito *primeiro internacional* – relacionado à produção dirigida, sobretudo, pelo ateliê de Lluís Borrassa – e não foi indiferente às proposições mais ousadas do norte da Europa, especialmente de Flandres. Nesse sentido, seu processo criativo se manifestou como uma *síntese*, relativamente original, dos principais avanços artísticos das correntes do Gótico internacional (ou mesmo de um proto-Renascimento) então em voga.¹⁷¹ A meio caminho entre a liberdade formal e o simbolismo da arte tipicamente medieval e as exigências miméticas do Renascimento, a pintura martorelliana não perdeu de vista uma autêntica *poesia das imagens*.

Figura como uma das mais destacadas produções dessa segunda fase o *Retábulo de São Jorge* (c. 1435), obra mais famosa de Martorell. Durante muitos anos, mestre e obra se confundiram: desde 1908, o ilustre catalão era conhecido pela alcunha de *Mestre de São Jorge*, proposta por Émile Bertaux (1869-1917) em *La peinture en Espagne au XIVème et au XVème siècle*.¹⁷² O nome do pintor só fora “descoberto” em 1938 pela análise histórica do contrato do *Retábulo de São Pedro de Púbol* (c. 1437)¹⁷³ feita por Agustí Duran i Sanpere (1887-1975). Executado provavelmente entre os anos de 1434 e 1438, o *Retábulo de São Jorge* representou o ponto culminante da obra de Martorell. Não apenas pelo nível de desenvolvimento técnico alcançado, mas por ser a marca da aproximação do pintor com a Generalidade da Catalunha, que havia encomendado o conjunto pictórico.¹⁷⁴

O santo era o padroeiro da região. Seu culto foi estabelecido em 1436 pela mesma Generalidade. Seria uma espécie de “nacionalismo” *avant la lettre*? Talvez. O fato é que o retábulo foi entronizado na capela do palácio da instituição e materializou a imagem do santo guerreiro, representado aos moldes de um cavaleiro medieval e dotado de elegância, coragem,

¹⁷⁰ GUDIOL RICART, José. **Bernardo Martorell**. Madri: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Coleção Artes y Artistas. p. 11.

¹⁷¹ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 18.

¹⁷² Texto publicado no tomo III da coleção *Histoire de l'art*, organizada por André Michel (1853-1925). Cf. MICHEL, André. **Histoire de l'art depuis les temps chrétiens jusqu'à nos jours**. Paris: Armand Colin, 1905-1929. 18 v.

¹⁷³ Têmpera sobre madeira, Museu d'Art de Girona, Espanha.

¹⁷⁴ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 36-39.

nobreza e virtudes cristãs.¹⁷⁵ Dividido em cinco partes, o retábulo apresenta, imagetivamente, a narrativa do martírio de São Jorge. No compartimento central (situado atualmente no *Art Institut of Chicago*, Estados Unidos), é retratada a história da luta do santo contra o dragão e o resgate da princesa oferecida em sacrifício ao monstro. Os compartimentos laterais (presentes no Museu do Louvre, em Paris), por sua vez, registram as cenas do julgamento, da flagelação, do suplício e, finalmente, da decapitação do santo.¹⁷⁶

Acredita-se que, por ser uma das obras-mestras de Martorell, o *Retábulo* tenha sido inteiramente realizado pelo artista, sem uma atuação mais direta de seu ateliê, como era comum em outros trabalhos. A natureza do comitente da obra, então o mais alto colegiado político de Barcelona, exigia as mãos mais hábeis e o maior cuidado possível na composição.¹⁷⁷ O esmero do artista no desenho de cada uma das personagens e no detalhamento das cenas testemunha, pois, tal demanda. Além disso, é justamente essa precisão de Martorell que situa a obra como uma das que melhor sintetiza a dupla leitura feita por sua linguagem pictórica, que transita entre as heranças florentina e flamenga.

Por mais que se percebam as fortes influências italianas na segunda fase de sua produção, Martorell soube equilibrar com excelência ambos os legados, o que não nos obriga a considerá-lo nem um *italianizante* puro, muitos menos um *flamenguizante* em sentido estrito.¹⁷⁸ *Síntese* é a palavra de ordem: as tendências naturalistas, a suavização dos contrastes, a temática piedosa. Entre Florença e Flandres. Entre a Idade Média e a Modernidade. Tudo

¹⁷⁵ Coincidência ou não, o *ideal cavaleiresco* é revalorizado durante o reinado de Afonso V, quando os jogos e torneios entre nobres cavaleiros alcançaram seu máximo apogeu. Cf. GARCÍA MARSILLA, 1996-1997, p. 37.

¹⁷⁶ Destacamos dois textos referenciais para a análise dessa obra. O primeiro é o artigo de Guadaira Macías e de Rafael Cornudella intitulado *Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats*. Nele, os autores tentaram resolver algumas questões e revisar hipóteses acerca da cronologia que envolveu desde a produção do *Retábulo de São Jorge* até sua localização atual. O levantamento de informações dessa natureza foi importante para corrigir imprecisões e preencher lacunas em relação a um tema ainda tão pouco abordado pela literatura acadêmica. O segundo é a análise de Carlos Vinícius Costa de Mendonça e de Barbara Lofiego Pimenta Lofêgo em *A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)*, primeiro texto sobre o artista publicado em língua portuguesa. O enfoque do artigo foi analisar sua obra mais famosa a partir da metodologia de *níveis de interpretação iconográfica* proposta por Erwin Panofsky. Ver MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael. *Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats*. *Locus Amoenus*, Barcelona, v. 11, p. 19-53, 2011-2012. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v11-macias/219-pdf-ca>>. Acesso em: 15 dez. 2017; MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de.; LOFÊGO, Barbara Lofiego Pimenta. *A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)*. *Mirabilia*, Barcelona, v. 20, p. 131-158, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-06_0.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

¹⁷⁷ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 36.

¹⁷⁸ ALCOY PEDRÓS, Rosa. Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña. In: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. p. 173.

está lá. Ou melhor, de tudo um pouco. É nessa admirável flexibilidade e capacidade de adaptação que reside o êxito da produção de Martorell e do estilo que ele representava.

Munidos dessas interpretações, voltemos ao retábulo. No centro da composição (imagem 9), São Jorge aparece altivo, heroico, apesar de seu semblante sereno e impassível. O branco de seu cavalo reforça a pureza e o poder divino, ao lado do mártir. Aliás, a representação do animal é de uma delicadeza ímpar. A face é perfeitamente desenhada e os movimentos do galope, dos pelos da crina e da cauda são intuídos com clareza. Ela dá ritmo à cena, ao mesmo tempo em que fragmenta, pela alvura da coloração do animal, o primeiro plano em duas partes: acima, Jorge, enviado de Deus e corporificação do *cavaleiro cruzado*; abaixo, o dragão infernal, violento, obscuro, membranoso.

O santo prepara uma estocada certa com sua lança. O monstro, outrora algoz dos restos animais e humanos que jazem no chão, vocifera, acuado. É quase possível ouvi-lo, tal a verossimilhança alcançada pelo pintor. Acima, a princesa representada em suaves tons de rosa, de pele alvíssima (sinal de sua pureza), intercede por seu herói e se surpreende, como indicam suas mãos, com a violência do conflito.

Martorell utilizou os contrastes cromáticos como recurso para a divisão dos planos da imagem. São três: o santo e o dragão, a princesa e a ovelha e o restante do reino, marcado pelas muralhas do castelo, onde a população se avoluma para assistir o combate. Aqui, a perspectiva é mais desenvolvida do que nas obras da primeira fase do artista,¹⁷⁹ de modo que a desproporção e a bidimensionalidade típicas da pintura medieval (herdada sobretudo do estilo românico)¹⁸⁰ parecem ser gradativamente superadas.

Tanto a superposição das diferentes tonalidades quanto a representação de uma construção arquitetônica são utilizadas para garantir a impressão de profundidade e de afinamento em relação ao horizonte da pintura. No entanto, convenções há muito consagradas persistem na composição (como a árvore ao fundo e à direita, que marca o modo “antigo” das primeiras gerações do estilo internacional de esboçar uma noção básica de perspectiva). Os avanços técnicos são destacáveis, mas ainda incipientes.

¹⁷⁹ Sempre quando comparada à perspectiva linear renascentista.

¹⁸⁰ GOMBRICH, 2012, p. 180-181.



Imagem 9 – São Jorge matando o dragão. Detalhe do compartimento central do **Retábulo de São Jorge** (c. 1435), de Bernat Martorell. Têmpera sobre madeira, 155,6 x 98,1 cm, The Art Institut of Chicago, Estados Unidos.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bernat_Martorell>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Não podíamos nos esquecer do corpo. Afinal, São Jorge apresenta-se corporalmente em todas as partes do retábulo. A compleição forte e a postura ereta do santo no compartimento central da obra contrastam com seu corpo esguio e violado pelos suplícios nas outras quatro partes. Julgado injustamente, amarrado, arrastado, açoitado e, por fim, decapitado, São Jorge mantém, diante de todos os tormentos, a atitude fleumática que desperta no espectador o maravilhoso e o sobrenatural da ação miraculosa pela ausência de dor do mártir. Seu corpo revela o *poder da divindade*.¹⁸¹

Não podemos dizer o mesmo de seus carrascos e daqueles que assistem às atrocidades infligidas ao santo. Seus semblantes são expressivos e denotam os sentimentos das personagens, do ódio e do desprezo ao mártir até a consternação e o sofrimento ante a ira divina instalada após sua morte (imagem 10).

A movimentação das cenas laterais, a atmosfera mórbida, o jorro de sangue após a decapitação, tudo contribui para o *detalhe naturalista*, tratado com mais esmero pelo artista. A tendência ao realismo, no entanto, não oblitera os elementos simbólicos da imagem, reforçados pela mentalidade cristã dos tempos de Martorell. Exemplo disso é a águia bicéfala presente nos estandartes carregados pelos soldados. Além de remeter às armas do imperador romano do Ocidente, ela manifesta um caráter negativo, antinatural e monstruoso. Monstruosidade essa que alude às autoridades romanas presentes, capazes da execrável tarefa de martirizar um inocente.¹⁸² Uma vez mais há a flexibilidade e a adaptação de um estilo a meio caminho de duas realidades histórico-culturais diversas.

¹⁸¹ MOLINA I FIGUERAS, Joan. Hagiografía y mentalidade popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500). *Locus Amoenus*, Barcelona, v. 2, p. 125-139, 1996. p. 128. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23291>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

¹⁸² RUIZ I QUESADA, 2002, p. 37.



Imagem 10 – São Jorge sendo flagelado, arrastado em suplício e decapitado. Detalhes dos compartimentos laterais do **Retábulo de São Jorge**, de Bernat Martorell. Têmpera sobre madeira, 107 x 53 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martorell - Sant JordiLouvre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martorell_-_Sant_JordiLouvre.jpg)>. Acesso em: 15 dez. 2017.

A produção tardia de Martorell, situada entre 1445 e 1452 (data de sua morte), tem no *Retábulo da Transfiguração* (c. 1447, imagem 11)¹⁸³ um de seus mais belos representantes. A obra fora encomendada por Simó Salvador, bispo de Barcelona (1433-1445), para uma das capelas catedralícias.

A referência ao prelado é inevitável, já que o seu brasão heráldico (um escudo azul encimado por um castelo dourado) aparece em destaque na moldura do retábulo. Em 1447, o corpo do bispo foi enterrado na mesma capela onde se encontrava o conjunto pictórico. Comitente e obra experimentaram, juntos, a Eternidade.

O retábulo é composto por nove cenas, seis distribuídas pelos compartimentos superiores, e três, menores, pela predela (parte inferior da peça). O relato da Transfiguração¹⁸⁴ é

¹⁸³ Ano estimado para a finalização do retábulo proposta no mais recente estudo sobre o tema. Ver BARRACHINA, Jaime. Más sobre el guardapolvo del retablo de la Transfiguración, de Bernat Martorell. *Locus Amoenus*, Barcelona, v. 14, p. 7-18, 2016. p. 16. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v4-barrachina>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

¹⁸⁴ Mt 17, 1-9; Lc 9, 29-36; Mc 9, 2-10.

desenvolvido, em forma de “V”, em três das partes maiores: 1) ao alto e à esquerda, Jesus aparece, resplandecente, ladeado pelos profetas Moisés e Elias, enquanto é abençoado por Deus Pai, representado pela figura de um ancião. Os discípulos Pedro, Tiago e João, vencidos pelo sono, começam a despertar e a contemplar o miraculoso acontecimento; 2) ao centro, os três apóstolos propõem a Jesus que se façam três tendas, uma para cada um dos profetas; 3) o ciclo é finalizado acima e à direita com a proibição aos apóstolos, enquanto desciam o monte, de revelar o acontecido. *Nemini dixeritis visionem hanc*, “não conteis a ninguém o que vistes”, diz o filactério.¹⁸⁵

Nas outras três cenas superiores tem-se o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes ante a multidão (à esquerda e abaixo),¹⁸⁶ a crucificação de Cristo (acima)¹⁸⁷ e a transformação da água em vinho nas bodas de Caná, o primeiro milagre de Jesus (à direita e abaixo).¹⁸⁸ Nos três compartimentos da predela estão, da esquerda para a direita, Jesus e a samaritana,¹⁸⁹ a deposição de Jesus da cruz¹⁹⁰ e a libertação espiritual da filha de uma mulher cananeia, atormentada por um demônio.¹⁹¹

Diferentemente dos exemplos anteriores, esse retábulo foi inteiramente dedicado à figura de Jesus Cristo, não a um ou a mais santos de devoção. Assim, a narrativa bíblica era o que balizava e fornecia os elementos para as representações pictóricas. Das seis talhas de pedra cheias de água utilizadas nas bodas de Caná aos cachorrinhos a que se referira Jesus no diálogo com a cananeia, cada detalhe foi pensado e inserido para dar fidedignidade ao retábulo. Ao narrar, imagetivamente, a história sagrada de um ponto de vista mais comovente e real, o artista não apenas a divulga, mas transmite uma mensagem de consolo e de edificação espiritual para os fiéis.¹⁹²

¹⁸⁵ BARRACHINA, 2016, p. 14. O autor considera a possibilidade de este ser o único exemplar da pintura gótica que traz a cena do “silêncio dos apóstolos” como motivo iconográfico (ver nota 12 do texto). Além disso, levanta uma curiosa hipótese acerca da possibilidade de que o bispo Salvador tivera um antecedente familiar de judeu converso ao Cristianismo. Isso ajudaria a explicar, segundo Barrachina, a representação de cenas que promovessem uma sincronia entre as duas religiões: as presenças de Moisés e Elias na Transfiguração, a ideia dos apóstolos de fazerem tendas para os profetas (aos moldes dos cultos judaicos no deserto), além dos milagres da multiplicação e da transformação da água em vinho, episódios de ação e conversão dirigidos aos judeus.

¹⁸⁶ Mt 14, 13-21; Mc 6, 31-44; Lc 9, 10-17; Jo 6, 5-15.

¹⁸⁷ Mt 27, 33-44; Mc 15, 22-32; Lc 23, 33-43; Jo 19, 17-30.

¹⁸⁸ Jo 2, 1-11.

¹⁸⁹ Jo 4, 5-42.

¹⁹⁰ Jo 19, 38-42.

¹⁹¹ Mt 15, 22-28.

¹⁹² GOMBRICH, 2012, p. 193.



Imagem 11 – Retábulo da Transfiguração (c. 1447), de Bernat Martorell. Têmpera sobre madeira, Catedral de Barcelona, Espanha.

Fonte: <<http://revistes.uab.cat/locus/rt/metadata/v14-barrachina/0>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Quando comparamos as cenas superiores às da predela quanto a alguns aspectos formais, são visíveis as intervenções do ateliê de Bernat Martorell nas primeiras, sobretudo nas que abordam a Transfiguração.¹⁹³ Suas soluções são mais convencionais, com efeitos perspectivais

¹⁹³ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 106.

mais incipientes. Na predela, por sua vez, mesmo com a menor dimensão dos compartimentos, há uma maior intercalação de planos que concedem às cenas perspectivas mais aprofundadas, além de mais elementos constituintes.

Outro ponto relevante é a vistosidade cromática da composição (imagem 12). Os tons mais suaves e terrosos das duas primeiras fases de Martorell dão lugar, nessa obra, a vermelhos, verdes e amarelos vibrantes. Sempre presente, o dourado continua a resplandecer o que há de mais transcendente no conjunto, a Transfiguração de Cristo. Tal reorientação da paleta de cores, aliada ao desenho ainda mais naturalista aqui empregado, parece refletir a incorporação de certos postulados flamengos por Martorell.

A irradiação desses novos referenciais manifestou-se na Catalunha por meio dos trabalhos de Lluís Dalmau (c. 1400-1461), pintor valenciano, membro da corte do *Magnânimo* e que havia sido enviado por ele a Flandres a fim de aprender as novas propostas dos irmãos Van Eyck.¹⁹⁴ Pelo menos desde o início da década de 1440 as influências florentinas no Gótico catalão começaram a dividir espaço com o paradigma figurativo flamenguizante.

Na pintura martorelliana, a incidência da obra de Dalmau se fez presente já a partir de 1445 na representação das cenas da ressurreição de Cristo e do Pentecostes no *Retábulo-mor da Igreja de Santa Maria del Mar*,¹⁹⁵ em Barcelona. A predela do *Retábulo da Transfiguração* seguiu os mesmos passos e manifestou essa reorientação estilística da última fase de Martorell. Embora nas linhas do *segundo internacional*, Bernat Martorell soube se abrir ao esquema flamengo e concretizou, nessa obra, uma síntese que marcou sua produção.

No detalhe abaixo percebe-se quão vistosas são as cores empregadas, bem como os corpos das personagens, harmônicos, bem delineados, dotados de gesticulações rítmicas e de expressividades marcantes. Eles se movimentam e dialogam entre si. As sagradas mãos (de Jesus e de Maria) apontam, intercedem e abençoam, e as dos trabalhadores enchem as talhas de água, na esperança do prodígio.

¹⁹⁴ GARCÍA MARSILHA, 1996-1997, p. 42; BARRACHINA, 2016, p. 12-13; RUIZ QUESADA, Francesc. Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña. In: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). **La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares**. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. p. 243.

¹⁹⁵ Infelizmente, destruído em julho de 1936. Ver BARRAL, Xavier; VICENS, Francesc. **100 Obres de Pintura Catalana**. Barcelona: Editorial Pòrtic, 2002. p. 92-93.



Imagem 12 – O milagre das Bodas de Caná. Detalhe do **Retábulo da Transfiguração**, de Bernat Martorell. Têmpera sobre madeira, Catedral de Barcelona, Espanha.
Fonte: <https://www.ara.cat/cultura/Cinc-obres-mestres-Bernat-Martorell_0_679732037.html>. Acesso em: 15 dez. 2017.

Entre os convivas, os rostos manifestam preocupação com o fim do vinho. Ao lado de Cristo, os semblantes demonstram a fé e a resignação em relação ao único que poderia mudar a sorte da festa. Ao fundo, as mãos sugerem surpresa, talvez com o vinho de melhor qualidade que fora servido ao final. Contemplavam, corpórea e inconscientemente, o milagre. Com esse retábulo, Martorell materializou o apogeu de seu esquema pictórico-figurativo. No espírito da comemoração dessa cena, brindou-nos com um dos melhores testemunhos da pintura gótica catalã.¹⁹⁶

Bernat Martorell faleceu em 23 de dezembro de 1452. Havia outorgado, dez dias antes, testamento em que nomeava sua esposa Bartomeua como tutora, conservadora e usufrutuária dos bens de seus filhos menores e seu filho Bernat II como herdeiro principal, inclusive de sua profissão e de seu ateliê. Coube aos dois a administração dos últimos encargos que Martorell havia assumido junto a confrarias, paróquias e à própria Generalidade da Catalunha, de modo

¹⁹⁶ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 106.

a honrar os contratos já celebrados antes da morte do pintor. Tem-se notícia de que a “saga dos Martorell” tenha se estendido, pelo menos, até o fim do século XV, mediante a produção pictórica e de miniaturas a cargo, respectivamente, do filho, Bernat II, e do neto, Joan Martorell.¹⁹⁷

A morte de Bernat Martorell representou o fim de um grande profissional, mas não de seu legado artístico. O artista havia despontado, ainda na década de 1420, em meio a um panorama cultural relativamente desolador que refletia a morte dos mestres do *primeiro internacional*, como Borrassà e Mates. A liberdade cromática e a estilização figurativa, marcas da intensa vontade expressiva das primeiras gerações, dava lugar a matizações a partir de tonalidades menos vivazes e de um desenho mais direcionado à representação do real. Se antes predominara uma indefinição formal, muitas vezes tendente à abstração, naquele momento ela era limitada pela materialidade e pela concreção das novas composições, calcadas em texturas, na solidez dos elementos representados e numa relativa opacidade das cores.¹⁹⁸

O clima de melancolia e fatalidade que havia se instalado nesse contexto ainda refletia as dificuldades políticas e socioeconômicas da Coroa aragonesa, conforme discutimos anteriormente. Talvez o primeiro legado de Martorell tenha sido não sucumbir a essa realidade. Favorecido pela multiplicidade de opções artísticas que os avanços do primeiro quarto do século XV lhe proporcionaram, o pintor conseguiu manter em sua obra uma singular elegância poética. Canalizou tensões íntimas e sociais, solidificou sua base formativa, abriu-se a novas influências estilísticas e, finalmente, adaptou-se, com destacada flexibilidade, ao panorama artístico que vivenciava. Essa foi a exitosa fórmula de Bernat Martorell, considerado a *nova luz do gótico*.¹⁹⁹

A importância de sua pintura não se deveu unicamente à sua qualidade artística, mas principalmente ao seu alcance em relação a outros centros pictóricos catalães e forâneos. As escolas gironense, valenciana, tarraconense e balear, representadas por nomes como Joan Antigó (c. 1409-1452), Honorat Borrassà (c. 1427-1457), Pasqual Ortoneda (c. 1423-1443), Gonçal Peris Sarrià (c. 1380-1451) e Miquel Alcanyís, foram largamente influenciadas pela produção martorelliana. No âmbito do Mediterrâneo, a arte de Martorell também foi associada

¹⁹⁷ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 116-125.

¹⁹⁸ ALCOY PEDRÓS, 2007, p. 170-171.

¹⁹⁹ Ibid., p. 172.

ao *Triunfo da Morte* (c. 1446)²⁰⁰ do Palazzo Sclafani, afresco hoje conservado na Galleria regionale di Palazzo Abatellis, em Palermo, Itália.²⁰¹ As soluções cênicas, a atenção aos detalhes (marca de seu trabalho de miniaturista) e a complexidade na representação física e do caráter dos homens e mulheres em suas obras tiveram considerável impacto sobre a cultura figurativa da segunda metade do século XV. O estudo de tais repercussões é um abonado terreno para a pesquisa, embora ainda pouco explorado.²⁰²

No que diz respeito ao corpo, nosso objeto, vislumbramos notáveis avanços técnicos em sua representação. Entre a primeira e a terceira fases de sua produção, os corpos foram libertos da estaticidade e das estilizações disformes próprias do esquema figurativo do *primeiro internacional*. Quanto mais inspiradas pelos ares das incipientes renascenças florentina e flamenga, as tintas de Martorell constituíam corpos estruturados e harmônicos, dotados de movimento, expressões e gestos.

O rigor naturalista mais efetivo de suas duas últimas fases preenchia os retábulos de vivazes personagens, capazes de sofrer, de contemplar e de abençoar os espectadores com o delicado balé que executavam ante seus olhos, verdadeira expressão teatral da pintura. Os trabalhos do artista aparecem, assim, praticamente como pioneiros, no Gótico internacional catalão, no *estudo psicológico de expressões faciais e de gestos* nas personagens retratadas: rostos e mãos se tornam, em sua pintura, a melhor síntese entre a elegância e o naturalismo, assim como manifestam acurada técnica no desenho e na cor.

Haveria muito mais a dizer sobre Bernat Martorell. Da análise de suas demais obras até curiosas situações que vivera, como o fato de ter tido dois escravos tártaros em seu ateliê.²⁰³ O alcance e os estudos sobre esse artista poderiam ser projetados para além dos sintéticos trabalhos de história da arte, como no caso dos pesquisadores que se debruçaram sobre o exame químico dos materiais por ele utilizados na composição da pintura intitulada *A Ascensão da Virgem* (c. 1454), atualmente no Museu de Belas Artes de Sevilha, Espanha.²⁰⁴

²⁰⁰ Autor desconhecido, afresco, 600 x 642 cm, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo, Itália.

²⁰¹ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 123-124.

²⁰² ALCOY PEDRÓS, 2007, p. 174.

²⁰³ RUIZ I QUESADA, op. cit., p. 118.

²⁰⁴ Ver KRIZNAR, A.; DEL VALME MUÑOZ, M.; RESPALDIZA, M. A.; VEGA, M. Materials applied in Bernardo Martorell's painting analysed by portable XRF. *ArchéoSciences - Revue d'archéométrie*, Rennes (França), v. 36, p. 37-45, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/archeosciences/3712>>. Acesso em: 20 dez. 2017. Curiosamente, a obra analisada no artigo não é mencionada pelos principais especialistas na produção de Martorell. Inclusive a datação atribuída pelo Museu de Belas Artes de Sevilha (c. 1454) é posterior à morte do pintor. Seja como for, muitas possibilidades podem ser levantadas, desde um erro de datação até uma atribuição equivocada a Martorell. Outra hipótese é a de que essa obra possa ser fruto do ateliê do artista ou

Um mundo de possibilidades foi e continuará a ser aberto pelo artista. Coloquemos, por ora, um ponto final à investigação que nos aventuramos a fazer, uma breve incursão por sua obra, seu entorno, suas influências, suas tensões. Bernat Martorell era mais que um pintor de destaque. Chefe de família, súdito da Coroa, cidadão barcelonês, cristão católico. Homem. Para aqueles que se empenharão no desafio de desvelar ainda mais esse ilustre personagem, saibam que ele representa uma contínua e eterna busca.

II.2. Convenções a derrubar: Caravaggio (1571-1610) e a *naturalização do ideal*

Michelangelo Merisi, dito Caravaggio (referente à aldeia em que nascera, próxima a Bérgamo, na Lombardia), não foi, ao que tudo indica, um homem convencional. Produziu talvez a pintura mais fisicamente intensa da Cristandade, mas foi um assassino.²⁰⁵ Apesar da vida marcada por controvérsias e tensões, atingiu a excelência profissional em poucos anos e entrou para a História como um dos mais destacáveis mestres do Barroco.

Um artista, aliás, que não é facilmente enquadrável nesse estilo artístico. Não que estivesse distante dos postulados estéticos do movimento – afinal seria ele o seu mais ilustre representante – mas por sua natureza inconformada, desajustada e, a seu modo, livre. Nenhuma das duas principais correntes que teorizaram sobre o Barroco nos séculos XIX e XX seriam capazes de explicar, em sua completude, o *fenômeno Caravaggio*. Por um lado, a *teoria genético-social* de Werner Weisbach (1873-1953), Leo Ballet e Arnold Hauser (1892-1978) considerava o movimento, na senda da chamada *História Social da Arte*, como o reflexo artístico de um contexto político, religioso e econômico marcado, respectivamente, pelo absolutismo monárquico, pela Contrarreforma (1545-1648) e pelo desenvolvimento material da burguesia protestante (no caso específico dos Países Baixos); por outro, Henri Focillon (1881-1943) e Heinrich Wölfflin (1854-1945), representantes da *teoria genético-*

mesmo de seu filho, que deu prosseguimento à produção do pai após sua morte. Sem dúvida, essa é uma lacuna a ser preenchida em pesquisas vindouras.

²⁰⁵ SCHAMA, 2010, p. 20.

formal, entendiam o Barroco a partir de formas gerais, estruturadas em estágios e conceitos fundamentais que obedeciam a uma evolução histórica própria.²⁰⁶

Caravaggio passa ao largo dessas teorizações. Derruba-as. Seu estilo e sua prática são pessoais, imunes a generalizações. Embora úteis para nos aproximarmos de seu entorno e de sua produção pictórica, essas elaborações são insuficientes, pois desconsideram suas vicissitudes sentimentais e psicológicas, suas tensões, medos, revoltas, arroubos de ira. Eis aí o cerne do processo criativo caravaggesco, tão patente quanto o complexo contexto histórico-cultural que o cercou.

O tempo de Caravaggio foi palco de uma Itália politicamente fragmentada, dividida. O país unificado e democrático que conhecemos hoje era, à época, um amontoado de ducados, pequenas repúblicas e reinos que rodeavam os Estados Pontifícios. Desde meados do século XVI, após o furor da Renascença (sécs. XV-XVI) e o forte golpe que representou a Reforma Protestante (séc. XVI), via-se uma região assolada pela pobreza e em parte sujeita à dominação da linhagem espanhola da casa dos Habsburgos (1516-1700). Por meio de seus vice-reis, a Coroa espanhola governava o ducado de Milão e o reino de Nápoles, que incluía a Sicília e todo o restante da península ao sul dos domínios papais. Algumas famílias importantes continuaram a ocupar a *signoria* de algumas localidades, como os Médicis na Toscana, embora tivessem seus portos controlados pelos espanhóis. Mantiveram o *status* de repúblicas independentes apenas Gênova, Lucca, Veneza e San Marino.²⁰⁷

O poderio espanhol sobre a Península Itálica não chegava a ser militarmente agressivo. Com exceção das cidades que controlava diretamente (Milão e Nápoles), não intervinha nas questões internas dos demais estados. Apesar disso, amargava a perda de riquezas com a transferência das rotas comerciais do Mediterrâneo para o Atlântico. A vultosa quantidade de recursos que financiara a vida cultural italiana no século anterior agora alimentava o florescimento da própria Espanha, de Portugal, da Inglaterra e da Holanda. Também os Estados Pontifícios enfrentaram dificuldades: desde a ruptura religiosa produzida pelas contestações de Lutero (1483-1546) e de Calvino (1509-1564), a Igreja havia perdido não só fiéis como rendas. Os efeitos desse crítico panorama, como o declínio socioeconômico dos

²⁰⁶ TOLEDO, Benedito Lima. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. p. 95; WÖLFFLIN, 2015.

²⁰⁷ DURANT, 1961, p. 207-218.

mercadores, o desgaste político da aristocracia e uma queda geral do padrão de vida, sobretudo por parte dos camponeses, não tardaram a aparecer.²⁰⁸

Essa mesma Itália decadente e vacilante, no entanto, continuou a representar a *alma mater* da civilização europeia. Toda a sorte de dificuldades materiais não impediu que fossem oferecidos ao mundo “italianos” da melhor estirpe: Galileu (1564-1642) nas ciências, Giordano Bruno (1548-1600) na filosofia, Bernini (1598-1680) na escultura e na arquitetura, Monteverdi (1567-1643) na música e, claro, Caravaggio na pintura. A supremacia cultural, portanto, foi mantida.

Fruto desses controversos tempos, Caravaggio nasceu em 1571, na Lombardia, então sob domínio espanhol. Era filho de Fermo Merisi, arquiteto-construtor em Milão e mordomo de um nobre local. Por volta de 1577, o pequeno Michelangelo sofreu o primeiro duro golpe da vida, dentre tantos outros que receberia até o fim de seus dias: perdera o pai, ceifado pela peste que assolava a região.²⁰⁹ Passou os anos seguintes na cidadezinha de Caravaggio, sob modestas condições de vida e sem grandes perspectivas. Foi enviado, em 1584, para estudar pintura em Milão, durante cerca de quatro anos, no ateliê de Simone Peterzano (c. 1525-1599). Ali formara, com relativa celeridade, uma primeira cultura de sentimentos e de influências, com destaque para o naturalismo mais acentuado dos artistas lombardos.²¹⁰ Aprendeu os rudimentos do ofício, do preparo das tintas ao retoque dos detalhes, e herdou de seu patrão o esquema de iluminação das figuras em meio à penumbra, talvez o único resquício de influência de Peterzano em sua estética.

Antes de completar 21 anos, no entanto, nosso pintor já fora reconhecido pelo talento de se envolver em confusões, o que atesta que seu mestre, para o bem e para o mal, sempre foi o mundo. Havia esbanjado a pequena parte que lhe coube da herança dos pais, circulava pela

²⁰⁸ Ibid., p. 218-223.

²⁰⁹ SCHAMA, 2010, p. 27.

²¹⁰ LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 17-19. Já explicitamos o sentido do termo “naturalismo” anteriormente (ver nota 167). É importante precisar que aqui nos referimos a artistas dos séculos XVI e XVII que se distanciaram da linearidade e da idealização formal da pintura renascentista, bem como das afetações maneiristas. Baseavam suas obras na percepção ótica que tinham da realidade e em elementos essencialmente corpóreos, sem dar atenção aos tipos estéticos ideais apregoados pelos antigos mestres. Coloristas, utilizavam predominantemente a pintura a óleo (sobre tela) em composições assimétricas e marcadas por fundos sombrios. Ficaram conhecidos, por essa razão, como *tenebrosi*. Caravaggio foi um dos mais renomados representantes desse grupo. Ver RIEGL, Alois. **The origins of Baroque Art in Rome**. Los Angeles (EUA): Getty Publications, 2010. p. 249-254.

cidade com valentões e prostitutas, tinha por passatempo a arruaça. A láurea dessa “academia da vida” veio com sua primeira prisão, provavelmente em fins da década de 1580.²¹¹

Caravaggio chegou a Roma em 1592 como um ilustre desconhecido. Partiria de lá em 1606, às pressas, procurado pela Justiça. Nas diversas paradas que fez entre Milão e a cidade papal, acumulou experiências artísticas, visuais e intelectuais. Trouxe, em sua *bagagem mental*,²¹² os trabalhos de Masaccio (1401-1429) e de Anibale Carracci (1560-1609), além dos escritos de Vasari (1511-1574) e de Lomazzo (1538-1600). Também carregou consigo sua juventude, sua impetuosidade e sua ousadia. Roma assistiria, em quase 15 anos, uma revolução na Arte cristã ocidental.

II.2.1. Arte da Contrarreforma: uma nova forma de devoção

A capital dos Estados Pontifícios era então uma cidade com cerca de cem mil habitantes. Parte considerável dessa população era constituída por prostitutas e criminosos, muitos deles a serviço de nobres. A pobreza dominava a paisagem urbana, remediada, aqui e ali, por obras de caridade da Igreja ou por faustosas celebrações eclesiásticas públicas. As famílias aristocráticas, a exemplo dos Orsini, Colonna, Aldobrandini, Borghese e Farnese, continuavam a concentrar os poderes político e econômico, além do prestígio social, e mantinham sua influência a partir de promíscuas relações com o papado. O nepotismo voltava à cena, de modo que tais clãs passaram a desfrutar de inúmeros benefícios e a fornecer quadros para o cardinalato. Era a época dos cardeais-príncipes, que usavam sua riqueza para sustentar grandiosos séquitos e para fomentar a cultura.²¹³

²¹¹ SCHAMA, op. cit., p. 28.

²¹² Referimo-nos aos referenciais teóricos e artísticos que compunham o repertório intelectual do pintor, fundamentais para compreender suas influências, além da formação de sua cultura estético-visual. No entanto, a utilização do conceito esbarra na categoria das *mentalidades*, noção algo gasta e há muito abordada pelos pesquisadores da *Nova História*, como Jacques Le Goff. No Brasil, o conceito foi criticado pelo historiador Ronaldo Vainfas (1956-) que, fundamentado por uma visão estruturalista, tratou-o como uma espécie de modismo acadêmico incapaz de abranger a completude do processo histórico e que contribuiria para a fragmentação temática dos objetos estudados. Seja como for, encaramos a utilização dessas *estruturas mentais* como um horizonte plausível de análise, condizente com o trabalho aqui desenvolvido. Ver LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: _____; NORA, Pierre (dir.). **História**: novos objetos. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 68-83; VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; _____. (orgs.). **Domínios da História**. Ensaios de Teoria e Metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

²¹³ DURANT, 1961, p. 218; TUCHMAN, Barbara W. Os papas da Renascença provocam a cisão protestante: 1470-1550. In: _____. **A Marcha da Insensatez**: de Tróia ao Vietnã. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio,

Os papas enfrentavam energicamente a fragmentação da Cristandade ocidental a partir do movimento luterano, iniciado em 1517. A postura combativa da Igreja Romana materializou-se no Concílio de Trento (1545-1564),²¹⁴ no qual foram reconhecidos os abusos em relação à venda de indulgências, mas não se tergiversou no tocante à doutrina. Reafirmados os dogmas, aparadas as arestas quanto à imoralidade do clero e confirmada a supremacia pontifícia, Roma comprou a briga contra os protestantes. Foram anos de perseguições, processos de excomunhão e massacres (como o da *Noite de São Bartolomeu*, em 1572). De ambos os lados, é importante precisar, instalou-se o clima de intolerância.²¹⁵ Uma questão fundamental surgiu em meio a tais combates: o papel das imagens religiosas.

Os luteranos baseavam suas concepções nos princípios básicos do *solifideísmo* e do *soliescriturismo*, o que atingia frontalmente a mediação que o clero fazia, no catolicismo, entre os fiéis e a divindade. Crentes de que a salvação se dava unicamente pela fé e de que o livre exame das Sagradas Escrituras era o único meio de alcançá-la, os protestantes consideraram a Arte sacra como a manifestação material da idolatria, verdadeira *pantomima colorida* que nutria uma fé pueril e que reforçava o suposto controle exercido pelo clero romano sobre os fiéis. As fogueiras iconoclastas foram levantadas e alimentadas cotidianamente por esculturas, pinturas e ícones em diversas cidades na Holanda, na Alemanha, na Inglaterra e na Suíça.

As imagens passaram, pois, a figurar o próprio cerne da guerra religiosa entre católicos e protestantes. Entre 1561 e 1563, os conciliares deliberaram acerca do importante papel da pintura religiosa como inspiradora da devoção popular.²¹⁶ Voltava-se à noção medieval discutida no capítulo anterior, a de que uma religião corpórea como o catolicismo demandava a corporificação de seus ensinamentos por meios das imagens. Além disso, estava em jogo a impossibilidade dos iletrados de captarem os princípios da religião sem a ajuda dos recursos

2003. p. 53-130; DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. v. 1. p. 124-135; _____. **Nascimento e afirmação da Reforma**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989. p. 161-174.

²¹⁴ Uma das narrativas mais completas sobre o Concílio de Trento está em GARCIA-VILLOSLADA, Ricardo; LLORCA, Bernardino (org.). **Historia de la Iglesia Católica**. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica (1303-1648). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010. v. 3.

²¹⁵ Will Durant referiu-se ao ano de 1555, quando foi assinada a *Paz de Augsburgo*, nestes termos: “O princípio que a Reforma tinha confirmado na juventude de sua rebelião – o direito de julgamento privado – foi tão completamente rejeitado pelos líderes protestantes como pelos católicos. [...] A tolerância foi definitivamente menor após a Reforma do que antes dela (tradução nossa).” – DURANT, Will. **The Story of Civilization: the Reformation**. New York: Simon & Schuster, 1957. v. 6. p. 456.

²¹⁶ SCHAMA, 2010, p. 25.

visuais, noção defendida pelo papa Gregório Magno para justificar a utilização das imagens desde o século VI.

A proposta inicial era de uma Arte sacra modesta e austera, livre das profanidades pagãs e vocacionada a instilar a piedade. Miravam-se no legado de Michelangelo (1475-1564) e de Rafael (1483-1520), mestres que foram capazes de representar os mistérios de Cristo como experiências físicas, o que possibilitava uma identificação emocional dos crentes. A *Pietà* (1500), nesse sentido, serviu como um dos mais destacados modelos para tal ensejo. Pairava, contudo, uma dúvida: como cumprir com as novas exigências pós-conciliares da Arte sacra sem o vulto desses artistas? Era preciso um retorno a aspectos básicos da pintura renascentista, como figuras muito bem desenhadas, dispostas numa composição harmoniosa e dotada de profundidade. Afinal, as criações maneiristas soavam demasiado etéreas e suspeitosamente sensuais, incapazes de inspirar a devoção dos mais humildes. Fez-se necessária, assim, uma nova interpretação dos temas sagrados, mais realista e próxima dos fiéis,²¹⁷ de modo a seguir, iconograficamente, a visão teológica idealizada pelo cardeal Carlo Borromeo (1538-1584).

Um dos mais empenhados clérigos na reforma da Igreja pós Trento, Borromeo (que seria canonizado em 1610) dedicou sua missão pastoral aos pobres e se esforçou para que a instituição restabelecesse sua missão de imitadora da vida de Cristo. Um novo esquema figurativo era, pois, essencial para os altares desse novo e popular catolicismo, com imagens mais simples e acessíveis. Os talentos para concretizar essa demanda, no entanto, eram limitados. Pintores milaneses como Antonio Campi (1522-1587) e o próprio Peterzano trabalharam na senda da austeridade que propusera o prelado, embora não tenham alcançado uma carga dramática mais elevada.²¹⁸

Destacamos aqui a importância do patronato levado a cabo pela Igreja – pelo menos desde o século VI com Gregório Magno, ferrenho defensor da arte religiosa – que, ao longo dos séculos, contribuiu para a formação da herança artística do Ocidente, estreitamente

²¹⁷ Essa compreensão estética foi marcante na “escola Eclética” bolonhesa, formada pela *Accademia degli Incamminati* (fundada em 1589) dos irmãos Carracci. Seus artistas perseguiam uma espécie de síntese artística que unisse a ternura feminina de Rafael, a delicada eloquência de Correggio (c. 1489-1534), o vigor masculino de Michelangelo, o *chiaroscuro* de Leonardo e o colorido quente de Ticiano (c. 1490-1576). Essa errônea pretensão de formar artistas que reunissem os vários atributos de seus predecessores não impediu que a escola alcançasse certa prosperidade, devida, em parte, à cooperação com as necessidades da Igreja. A Contrarreforma exigia novas reproduções da história cristã e vívidas incitações à piedade e à fé, cujas composições couberam, em boa medida, a esses artistas bolonheses. Suas obras, assim, espalharam-se pela Cristandade católica e feriram todas as teclas do sentimento nos fiéis. – DURANT, 1961, p. 215.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

identificada com o imaginário católico.²¹⁹ Assim, esse patrocínio (tanto financeiro quanto espiritual) foi reinstituído no contexto da Contrarreforma ante a necessidade de tornar o Evangelho vivo por meio da arte e exigiu as mais habilidosas e ousadas mãos, como as de Caravaggio. De alguma maneira, mesmo que inconscientemente, a Igreja de Roma esperava por ele.

II.2.2. Fase romana: ascensão e queda do *senhor das trevas*

Os primeiros dias romanos de Caravaggio foram de negra miséria. Principiante no ofício e sem credenciais, tornou-se um jovem biscateiro a atuar em atividades artesanais modestas, como a pintura de cabeças, de cópias de devoção, além de detalhes de flores e frutos.²²⁰ Tais demandas garantiram-lhe condições mínimas para sobreviver numa cidade tomada por jovens artistas sedentos por trabalho, fama e prazer. A Roma secular daqueles tempos, em que pese o esforço moralizador do papa Sisto V (1521-1590) na tentativa de reduzir a criminalidade, preservava uma atmosfera viciosa, marcada pela prostituição, brigas de rua e tabernas tumultuadas.²²¹ Nosso artista realizou-se nesse ambiente irrequieto e ruidoso. Levava uma vida dissoluta: frequentava bordéis, bebia até cair, molestava os transeuntes e andava com agitadores que frequentemente tinham problemas com os *sbirri*, a polícia papal.²²²

Contudo, nem só de arruaça vivia Caravaggio. Era amigo de jovens e talentosos artistas que não se embriagavam apenas de vinho barato, mas também de ideias. Apreciavam as rameiras tanto quanto a Poesia, a Música, o Teatro e a Filosofia. Aproximaram-se, assim, da Academia de São Lucas, dirigida pelo pintor Federigo Zuccaro (1542-1609). Originalmente uma guilda, a instituição tinha o propósito de elevar o trabalho de seus membros para além do simples artesanato, sempre a primar por sua formação intelectual e humana. Exigia, ainda, altos padrões na prática profissional e na vida pessoal, que não foram seguidos pelo lombardo recém-chegado.

²¹⁹ Sobre o tema, ver WOODS JR., Thomas E. **Como a Igreja Católica construiu a civilização ocidental**. São Paulo: Quadrante, 2008. p. 110-126; VAUCHEZ, André. **A espiritualidade da Idade Média Ocidental (séc. VIII-XIII)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 185-189; HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. São Paulo: Edusp, 1997.

²²⁰ LONGHI, 2012, p. 21.

²²¹ O panorama social de Roma pouco se alterou em relação ao observado entre o fim do século XV e a primeira metade do século XVI. Ver TUCHMAN, 2003, p. 53-130.

²²² SCHAMA, 2010, p. 28.

Nos primeiros dois anos na *Cidade Eterna*, nosso artista passou por diversos ateliês, sem grandes perspectivas e rendimentos. Trabalhou com Giuseppe Cesari (c. 1568-1640), especialista em altares e tetos, com quem pôde ter o primeiro contato com a pintura religiosa. É possível que tenha ajudado Cesari na decoração da abóbada de capela Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi. Acometido por uma doença, no entanto, ficou internado durante alguns meses e, depois de recuperado, não conseguiu voltar a seu posto no ateliê.²²³ O panorama era obscuro e a possibilidade de sucesso parecia cada vez mais distante.

Caravaggio tinha consciência de seu potencial. Foi nesse nebuloso momento de sua vida que inaugurou a *primeira fase* de sua produção, eminentemente profana, mas que o levaria a degraus mais altos. Consideraremos a curta e atribulada trajetória profissional do artista a partir de três fases principais: 1) de 1592 a 1595; 2) de 1595 a 1606, fundamentalmente voltada à pintura religiosa – quando esteve sob o amparo financeiro do cardeal Francesco Maria Del Monte (1549-1627), e 3) de 1606 a 1610, ano de sua morte, fase em que se tornou foragido da Justiça e trocou, sucessivamente, Roma por Nápoles, Nápoles por Malta e Malta pela Sicília.²²⁴

Dois quadros marcaram essa fase inicial, já como artista independente. Com seu *Pequeno Baco doente* (c. 1593-1594, imagem 13), Caravaggio iniciou a derrubada das convenções. Revisitou um tema clássico – o deus do vinho e das orgias, protetor da dança e do canto – e o transformou num retrato da decadência. Ao invés da eterna juventude que lhe era própria, seu Baco tem lábios acinzentados, pele lívida e olhar lascivo. Coroado com uma excessiva coroa de folhas de parreira, segura, com as mãos sujas, um cacho de uvas que insinua oferecer ao espectador e que parecem refletir o degradado estado da personagem, beirado à podridão. Caravaggio retratou a si mesmo nessa pintura, à semelhança de um boêmio que padece dos perniciosos efeitos da ressaca após uma noite de bebedeira. O tom da composição é irônico, mas genial: a *enobrecedora magia da arte* não ocultou as imperfeições do modelo, pelo contrário, ressaltou-as e atingiu frontalmente o princípio renascentista da *idealização do natural*. O que valia, para o artista, era a *naturalização do ideal*.²²⁵

²²³ Ibid., p. 29.

²²⁴ Da mesma forma que fizemos com Martorell, trata-se de uma proposta nossa para compreender, didaticamente, os momentos mais destacáveis da carreira de Caravaggio. Todas as datas são aproximadas.

²²⁵ SCHAMA, 2010, p. 31-32.



Imagem 13 – Jovem Baco doente (c. 1593-1594), de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre tela, 67 x 53 cm, Galeria Borghese, Roma, Itália.

Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1328>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Imbuído do mesmo espírito está o seu *Jovem mordido por um lagarto* (c. 1595, imagem 14). No quadro, o modelo – trata-se, uma vez mais, do próprio pintor – é captado no momento em que o animal o ataca. Invaso pela dor, ele retrai a mão, num reflexo. Vista em retrospectiva, a atmosfera é quase fotográfica: Caravaggio traz para a pintura o *irromper do acontecimento*

instantâneo.²²⁶ Imagina-se, ainda, que a cena possa ter representado, de maneira bem-humorada e metafórica, um alerta contra os perigos do sexo (no imaginário popular da época, “lagarto” significava “pênis”). Assim, a ferida sofrida pelo rapazote estaria relacionada à mordida das inevitáveis (e abundantes) doenças venéreas que acometiam os frequentadores do tipo de moças que agradava a Caravaggio.²²⁷

Mas o que impressiona nessa obra é o dedicado trabalho de *naturalismo ilusionista* realizado pelo pintor. E com riqueza de detalhes – as flores e frutos sobre a mesa, e o vaso, que reflete seu ateliê. O corpo da personagem beira a perfeição: inclinado, num movimento de recuo ante a mordida do lagarto, tem o rosto corado e as feições contorcidas pela dor. A reação patética que a composição provoca no espectador anunciava Caravaggio como um mestre da linguagem facial e corporal, capaz de expressar os sentimentos mais extremos.

Nessas duas pinturas, o papel da iluminação é fundamental. Ela incide diretamente sobre as personagens a partir de uma única fonte, enquanto os fundos desaparecem em tonalidades escuras. Com isso, o observador não se distrai com outros elementos e é obrigado a focar sua contemplação nas figuras retratadas que, devido a esse mesmo recurso, apresentam-se extraordinariamente próximas e realistas.

Caravaggio insistiu, nessa primeira fase, no *realismo cotidiano dos temas profanos* e em *cenar marginais*. À época do Renascimento, essas cenas recebiam o tratamento de meia-luz e traziam seus personagens em pequenas proporções. Hierarquicamente, eram pinturas consideradas inferiores aos retratos e quadros históricos, o que as fazia custar muito pouco no mercado. O desdém próprio a esse gênero munuiu o pintor de mais uma convenção a derrubar. Ao invés da multidão que era engolida pela perspectiva linear, Caravaggio retratava poucas pessoas, pintadas quase em tamanho natural e dominantes no espaço pictórico. Envolvia-as na intensa luminosidade que era, até o momento, reservada às figuras sacras.²²⁸

²²⁶ LAMBERT, Gilles. **Caravaggio (1571-1610)**. Um génio para além de seu tempo. Lisboa: Taschen, 2015. p. 30.

²²⁷ SCHAMA, 2010, p. 31.

²²⁸ SCHAMA, 2010, p. 32.



Imagem 14 – Menino mordido por um lagarto (c. 1595), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 66 x 49,5 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.

Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1332>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Some-se ao desconcertante naturalismo e à predileção por temas menos elevados uma *insubordinação metodológica* de sua parte. Caravaggio mandou às favas a pintura tradicional apregoada pelos renascentistas, na qual um desenho preparatório era uma etapa fundamental. Pintava diretamente na tela e ignorava, deliberadamente, qualquer tentativa de esboço ou

esquemática. Apesar disso, compunha figuras de um modelado sólido e escultural, de modo que transformou aquelas cenas “inferiores” em quadros monumentais, dotados de uma carga dramática ímpar. Constantino Spata, amigo do pintor e comerciante de Arte, interessou-se por suas obras e propôs expô-las em sua loja. Ali começaria a escalada de Caravaggio rumo ao sucesso. Uma de suas telas, *Os trapaceiros* (c. 1596),²²⁹ foi adquirida por alguém que mudaria a vida do jovem lombardo: Francesco Maria Del Monte.²³⁰

Del Monte foi elevado ao cardinalato em 14 de dezembro de 1588.²³¹ Não pertencia às famílias mais influentes de Roma, embora sua proximidade com os Médici lhe tenha garantido uma ascensão política e socioeconômica bastante destacável. Homem culto, era um descendente distante dos Bourbon, doutor em Direito, versado nas Artes e nas Ciências e instruído na cultura da corte em Urbino. Ocupou a vaga deixada por Fernando de Médici (1549-1609), a quem servira durante alguns anos, quando ele assumiu o Grão-ducado da Toscana. Promovido a príncipe da Igreja como recompensa por sua lealdade, Del Monte obteve o chapéu escarlate antes mesmo de ser ordenado sacerdote.²³² Em que pese sua formação eminentemente secular, interessou-se pela Ordem dos Oratorianos de São Filipe Néri (1515-1595), cuja missão era restaurar a simplicidade pastoral da Igreja, voltada para os mais humildes. Essa aproximação foi importante para formar o referencial teológico e estético do cardeal, que contou a favor de Caravaggio.

O pintor passou a fazer parte da corte de aproximadamente duzentos agregados e criados de Del Monte por volta de 1595. Instalou-se no Palazzo Madama, onde recebia, além de um teto, salário, alimentação e condições adequadas para desenvolver seus trabalhos. A atmosfera liberal e mundana ali vivida propiciou a continuidade de sua fase profana, com a composição, por exemplo, de *Os Músicos* (c. 1595)²³³ e de *Narciso* (c. 1597-1599).²³⁴ Na primeira pintura, prevalece uma carga erótica, marcada pelos quatro rapazes em trajes mínimos que se apinham pelo espaço exíguo da tela. Representados em dimensões maiores, eles cumprem com a proximidade física almejada pelo artista, tocam-se, manipulam os instrumentos e as partituras.

²²⁹ Óleo sobre tela, 94 x 131 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Estados Unidos.

²³⁰ SCHAMA, op. cit., p. 34-35.

²³¹ MIRANDA, Salvador. **The Cardinals of the Holy Roman Church**. Flórida (EUA): Florida International University Libraries, 2011. Disponível em: <<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1588-ii.htm#Bourbon>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

²³² SCHAMA, 2010, p. 35. Situação relativamente comum na época, já que até as mudanças promovidas pelo Papa Urbano VIII (1568-1644) os cardeais não eram obrigados a se tornar clérigos ordenados. Del Monte só receberia as ordenações presbiteral e episcopal, respectivamente, em 1591 e em 1615.

²³³ Óleo sobre tela, 87,9 x 115,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

²³⁴ Óleo sobre tela, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Itália.

Dois deles direcionam-se ao espectador e lhe fitam provocantes, num impudico flerte. Caravaggio parecia entender sua arte como uma espécie de *jogo a três* entre ele mesmo, seus temas e nós, os observadores.²³⁵

Ainda na linha das temáticas profanas, pintou a *Cabeça de Medusa* (c. 1598-1599, imagem 15), uma das primeiras encomendas de Del Monte. A tela seria montada sobre um escudo em madeira e oferecida ao grão-duque Fernando de Médici, antigo patrão e amigo do cardeal. O motivo artístico era corrente entre as cortes europeias e reproduzia o mito de Perseu, herói grego que, com a ajuda de um escudo espelhado (concedido pela deusa Atena), paralisou a monstruosa Górgona com o reflexo de seu próprio olhar durante o tempo necessário para cortar sua cabeça.²³⁶ Com base nisso, muitos guerreiros nobres traziam a cabeça de Medusa gravada em seus equipamentos, num sinal de que ela também “petrificaria” e submeteria os inimigos.²³⁷ Os Médici tiveram, até cerca de 1580, um escudo com uma pintura ilusionista dessa temática realizada por Leonardo da Vinci que, infelizmente, perdeu-se. Assim, a demanda feita a Caravaggio era não só uma oportunidade de surpreender um dos mais importantes nobres da Itália, mas de competir com o grande mestre renascentista. Talvez até superá-lo.²³⁸

A Medusa materializou um dos aspectos mais potentes da pintura de Caravaggio: o olhar. O modo penetrante, provocador e muitas vezes sensual com que suas personagens encaravam os espectadores se tornou quase uma marca registrada. As feições da Górgona ilustram o instante preciso do *choque-horror*, com a testa franzida e o sobreceño arqueado. A boca aberta, com dentes brilhantes e afiados, sinaliza sua monstruosidade, além da dor do momento. Um grito repentino e rouco, logo silenciado, é quase audível. Talvez a lâmina que transpassara seu pescoço tenha sido menos dolorida que o engano produzido por seu algoz. O reflexo no escudo de Perseu é uma *surpresa letal* para ela e seus olhos projetam aquela *autoimagem como sentença de morte*.²³⁹

²³⁵ SCHAMA, op. cit., p. 37-39.

²³⁶ BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 143.

²³⁷ Essa crença foi imortalizada, na Contemporaneidade, pela luxuosa Versace. O estilista Gianni Versace (1946-1997) passou a utilizar a cabeça de Medusa como logomarca de sua grife, numa referência ao poder que suas clientes teriam de fisgar a atenção de todos e de paralisá-los com sua presença marcante e dominadora. *Site*: <<http://www.versace.com>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²³⁸ SCHAMA, op. cit., p. 39-42.

²³⁹ Especula-se que Caravaggio tenha utilizado espelhos como recurso para “dominar os afetos”: ensaiava e estudava as expressões e sentimentos a partir dos próprios traços. Tal hipótese já fora levantada por especialistas em suas primeiras produções, como em *Jovem mordido por um lagarto*, e voltou a ser reforçada em sua



Imagem 15 – Cabeça de Medusa (c. 1598-1599), de Caravaggio. Óleo sobre tela montada sobre um escudo de madeira, 110 cm (diâmetro), Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio - Medusa - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_-_Medusa_-_Google_Art_Project.jpg)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

A morte é algo patente. E a vida anuncia-se nos detalhes. Desde a pele ainda rosada do monstro, que destaca o inchaço de seu rosto, às serpentes reluzentes de sua cabeleira que se contorcem e fervilham incansavelmente, ali estão as provas de uma repulsiva vitalidade que permanece por mais alguns instantes. O conjunto pictórico como um todo também se faz vivo em nosso espaço de observador devido aos recursos óticos utilizados pelo artista. Embora o suporte seja um escudo de madeira convexo, ele empregou sombras escuras e deu-lhe um

expressiva Medusa. Seja como for, o artista tornou sua pintura um *espelho da realidade*. Ver LONGHI, 2012, p. 26-39; SCHAMA, 2010, p. 39.

efeito contrário, de concavidade. Assim, a fantasmagórica cabeça de Medusa emerge daquele fundo ilusório e nos atinge com violência. Com vida.

Também o sangue parece ser tocado por essa realidade vivaz. Ele jorra do pescoço recém-violado numa forma quase sólida, pendente como estalactites de uma caverna. A que se deveria essa curiosa falta de fluidez? Não era, certamente, a uma inabilidade do pintor, há muito acostumado a representar as propriedades exatas de cada substância. Muito menos à falta de modelos, uma vez que Roma era palco de sangrentas e quase diárias execuções públicas. A chave da interpretação estava no comitente, o cardeal Del Monte. De mente curiosa, é bem provável que o prelado conhecia a tradição que associava o sangue da Górgona à origem dos corais, utilizados até aquela época como curativos ou mesmo como amuletos de proteção. O mesmo acontecera com Pégaso, cavalo alado de Perseu, nascido a partir daquele sangue. Foi ele o responsável pelo coice que fez a fonte das Musas jorrar no monte Hélicon.²⁴⁰ Caravaggio não deixou passar despercebido esse mágico motivo: era a vida que brotava da morte, assim como a Arte.²⁴¹ A *Medusa* era, até o momento, a manifestação do poder de suas tintas.

O artista se voltou mais diretamente à pintura religiosa por volta de 1600. A data era emblemática: tratava-se do Ano Santo Jubilar proclamado por Clemente VIII (1536-1605), marcado por fervorosas demonstrações de fé, cerimônias solenes, peregrinações e concessões de indulgências. A Igreja começava a colher os frutos do Concílio de Trento e a superar o clima de guerras e de divisões religiosas. As criações dos mestres barrocos anunciavam esses novos tempos e materializavam a devoção ardente que se esperava dos fiéis, talvez a única coisa em que pudessem se apoiar ante a precária situação social em que Roma ainda se encontrava.

Duas telas produzidas nesse contexto assinalam a incursão de Caravaggio em direção aos temas sacros: *Madalena arrependida* (c. 1596-1597)²⁴² e *Santa Catarina de Alexandria* (1598).²⁴³ A representação das duas santas era distante da iconografia até então consagrada. No seu propósito de dar corpo ao que até então não passava de pálidos estereótipos, o artista

²⁴⁰ BULFINCH, 2002, p. 153.

²⁴¹ Na mitologia grega, as Musas eram as filhas de Mnemósine e Zeus. Atribuía-se a elas a capacidade de inspirar a criação artística ou científica, daí associá-las, ao longo dos séculos, à origem da Arte. Eram nove: Calíope (Oratória), Clio (História), Erato (Poesia Lírica), Euterpe (Música), Melpômene (Tragédia), Polímnia (Música cerimonial), Tália (Comédia), Terpsícore (Dança) e Urânia (Astronomia/Astrologia).

²⁴² Óleo sobre tela, 122,5 x 98,5 cm, Galeria Doria Pamphilj, Roma, Itália.

²⁴³ Óleo sobre tela, 173 x 133 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.

deu a elas as feições e a voluptuosa silhueta de Filide Melandroni, uma das mais conhecidas cortesãs da cidade.²⁴⁴ A mundanidade da modelo era condição fundamental para dotar sua Madalena de uma dramática força de conversão.

Do mesmo modo, sua Catarina herdou, no olhar e nas expressões, a intrepidez da prostituta, acostumada às adversidades do mundo e que, nesse caso, enfrenta o martírio vindouro com altivez. Consciente disso ou não, Caravaggio inverteu a concepção filosófica da Arte clássica que relacionava a beleza a uma representação moralmente honrada. Seus personagens, mesmo os santos, passam longe disso. São homens e mulheres viciosos, das ruas, sem quaisquer valores que os elevem à dignidade de serem pintados, a não ser pelo fato de serem de carne e osso.²⁴⁵ Para o lombardo, isso bastava.

Não era de se estranhar, portanto, que alguns de seus trabalhos causassem escândalo entre membros do clero, nada habituados àquela arte sacra estranhamente profana.²⁴⁶ Coube a Del Monte a mediação desses entreveros, nos quais quase sempre convencia os religiosos ao destacar os talentos e o arrojamento do jovem pintor. Em sua visão, a moderna Igreja que construíam demandava um modo novo de fazer Arte. Foi graças à intercessão de “seu cardeal” que Caravaggio recebeu a encomenda de sua primeira obra pública, a decoração das paredes da capela Contarelli, na igreja de San Luigi dei Francesi.

Localizada próximo à Piazza Navona e ao Palazzo Madama (onde habitava o pintor, junto ao séquito de Del Monte), San Luigi era uma das igrejas nacionais da França em Roma.²⁴⁷ Caravaggio recebeu a incumbência de pintar telas com a história de São Mateus para as paredes de uma de suas capelas, a Contarelli, nome italianizado referente ao cardeal francês Matthieu Cointerel (1519-1585). O prelado foi um importante mecenas, reconhecido como um dos responsáveis pela construção do templo. Deixara um legado de veneração ao santo apóstolo e evangelista (seu homônimo, inclusive), além de minuciosas instruções sobre as cenas que queria, como número de figuras, ambientes, etc. É provável que Caravaggio já tenha participado da decoração do teto da capela alguns anos antes, junto a seu antigo patrão

²⁴⁴ SCHAMA, 2010, p. 42.

²⁴⁵ LAMBERT, 2015, p. 11.

²⁴⁶ Nisso reside, talvez, uma das explicações para os veementes ataques, por parte de críticos e biógrafos, que a memória de Caravaggio sofrera nos três séculos depois de sua morte. Tornado um proscrito da Arte, foi reabilitado somente no início do século XX pelas mãos de Roberto Longhi. Ver *ibid.*, p. 7-12; LONGHI, 2012, p. 17.

²⁴⁷ As igrejas nacionais em Roma são instituições religiosas — hospitais, hospedagens e igrejas propriamente ditas — fundadas durante a Idade Média para prestar assistência a peregrinos de certas “nações” ou “povos”. Foram, durante séculos, sinais da importância da nação e dos prelados que a representavam.

Giuseppe Cesari, agora conhecido pelo título de *cavaliere* d'Arpino. O momento, no entanto, era outro e o pintor tinha a oportunidade de superar aquele que era, até então, o favorito de Roma no tocante à pintura histórica.

Os desafios do encargo eram grandes: telas de enormes dimensões, destacável visibilidade pública e inúmeras exigências a cumprir. Algo inédito para um artista do seu caráter, acostumado aos modelos vivos, à luminosidade intensa e à quantidade de figuras que achava por bem representar. Sua liberdade criativa esbarrava nas especificações de Cointerel, que almejava composições renascentistas, marcadas pelo espaço profundo e por um número mais extenso de personagens. Mesmo tolhido, ele se agarrou a essa oportunidade que logo seria a gênese de sua fama.²⁴⁸

Estima-se que o pintor tenha começado por *O martírio de São Mateus* (c. 1599-1600, imagem 17). A tela apresenta o episódio ocorrido na Etiópia, em que o santo é assassinado, a mando do rei, em frente ao altar, enquanto celebrava uma missa. A narrativa era há muito conhecida, mas os requisitos exigidos pelo cardeal francês eram abundantes. É provável que, pela primeira vez, Caravaggio tenha empacado. As radiografias a que a pintura foi submetida demonstraram isso: as camadas de pigmento indicam que o artista teria mudado várias vezes o seu esquema compositivo.²⁴⁹ Curvado sob o peso das determinações, abandonou esse trabalho por um momento e se voltou à parede oposta, onde figuraria *A vocação de São Mateus* (c. 1598-1601, imagem 16).

O artista sentiu-se menos pressionado, afinal partiria de um relato bastante sucinto e aberto a interpretações mais livres. Diria o Evangelho: “Partindo dali, Jesus viu um homem chamado Mateus, que estava sentado no posto do pagamento das taxas. Disse-lhe: Segue-me. O homem levantou-se e o seguiu”.²⁵⁰ Tratava-se do chamado de um cobrador de impostos, conhecido pela sua impiedade, injustiça e corrupção ante o recolhimento do dinheiro público. Em essência, a conversão de um pecador, como o próprio artista, que fez de suas obras um meio de lembrar aos fiéis que a redenção poderia alcançar mesmo aqueles que eram mais empedernidos em seus vícios. Assim, compôs uma cena identificada com sua realidade, com o que conhecia. Dispôs cinco homens ao redor da mesa de uma velha taberna de teto alto e de paredes e janelas sujas. Estão a contar as moedas recebidas como tributos ou a fazer apostas no jogo? Parece uma ambiguidade desejada pelo artista, ao inserir um dos jovens de *Os*

²⁴⁸ SCHAMA, 2010, p. 45.

²⁴⁹ LAMBERT, 2015, p. 58.

²⁵⁰ Mt 9, 9.

trapaceiros – o rapaz de veste amarela e vermelha, que porta um chapéu com penacho. Seja como for, são contraventores da lei divina e/ou terrena. O homem mais na ponta da mesa está debruçado sobre o dinheiro, alheio ao que acontece à sua frente; ao seu lado, o velho aproxima os óculos para acompanhar a contabilidade. Na outra banda da tela, dois outros homens – são Jesus e Pedro – aproximam-se do quinteto. Os jovens que estão mais perto lhes direcionam o olhar, como quem pergunta “o que querem?”.



Imagem 16 – A vocação de São Mateus (c. 1598-1601), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 322 x 340 cm, Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, Itália.

Fonte: <<https://novaziodaonda.wordpress.com/2012/03/17/vocacao-de-sao-mateus-caravaggio/>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Caravaggio quase esconde Cristo do espectador. Ele está na penumbra, no canto direito, timidamente identificado pela finíssima auréola em sua cabeça e pela mão que sugere o

chamado. Pedro se interpõe visualmente entre nós e o Filho de Deus, assim como o faz, institucionalmente, a Igreja e o papado. Aqui, o pintor inaugurou um motivo recorrente em sua obras: mesmo em cenas religiosas, a centralidade pertence ao pecador. A luz, que emana da janela e evidencia o gesto de Cristo (numa possível alusão à Criação de Adão [c. 1511] de Michelangelo), direciona-se ao homem barbudo que traja um vistoso veludo negro. Desconcertado, ele aponta para si mesmo, em resposta à convocação: “Quem? Eu?”, diria.²⁵¹ É o instante da incredulidade que precede a conversão humilde e sincera. Uma revolução para a arte religiosa, prova de que o milagre divino poderia adaptar-se à vida cotidiana.²⁵²

Caravaggio inaugura, por fim, uma nova forma de pensar o espaço pictórico. As personagens dessa tela não estão próximas do espectador, a invadir nosso plano e a transgredir a moldura, como em outras de suas obras. Pelo contrário, distanciam-se e nos dão a oportunidade de nos tornarmos *voyeurs*. Entramos na cena como testemunhas ocultas, bisbilhoteiros.²⁵³

O êxito dessa primeira pintura deu a necessária segurança a Caravaggio. As duas telas seriam contrastadas, uma em frente à outra: enquanto *A vocação* é marcada por uma atmosfera silenciosa, *O martírio* é caótico, ruidoso, com todos os personagens a se afastarem do centro da ação, onde se encontra o assassino. O pecador está no centro da composição, sob a luz incidente. Embora menos travado pelas especificações de Cointerel, o pintor não as abandonou de todo. Manteve o apinhamento das personagens, disposição demasiado próxima aos espectadores: o espaço é sufocante, quase claustrofóbico. O realismo nos faz esquecer, por um instante, que o local é uma igreja. Não fosse pela cruz do altar ou pelos paramentos de São Mateus, diríamos tratar-se de um crime de página policial, típico da Roma de então. Os presentes se dividem entre os que assistem atônitos e os que erguem as mãos, horrorizados. O coroinha foge, à direita, e exibe uma reação física semelhante à do *Menino mordido por um lagarto*. O santo, caído nos degraus do presbitério, é segurado no pulso pelo algoz. Sua túnica está suavemente machada de sangue, prenúncio do martírio que se avizinha (a palma que o anjo estende sobre ele). O carrasco é musculoso; sombras marcam seu corpo. Em sua

²⁵¹ A belíssima interpretação que Longhi fez da luminosidade da cena merece ser reproduzida: “[...] A luz que passa roçando sob o janelão, separada da sombra como num quadrante regulável, deixa leves reflexos na vidraça suja; suspende a mão de Cristo no ar pesado enquanto a sombra corrói o seu rosto cavo; aflora as plumas, impregna as faces, reflete-se nas sedas dos jogadorezinhos; detém-se em Mateus enquanto ele, ainda dobrando a aposta com a mão direita, aponta para si mesmo, como se perguntasse ‘é comigo?’ (e o rosto, a partir do canto das pálpebras arregaladas, ressalta as beiradas da sombra); despenteia confusamente as cãs do velho intrometido de óculos; por fim, apalpa a face e os ombros do jogador na ponta da mesa, que parece mergulhar na sombra imunda da própria perplexidade”. – LONGHI, 2012, p. 67.

²⁵² LAMBERT, 2015, p. 59.

²⁵³ SCHAMA, 2010, p. 51.

expressão, um odioso brado contra a vítima. Sua quase nudez reforça a imoralidade, o pecado. Seu braço estendido é *dúbio, par satânico* do braço de Cristo na parede oposta. Chamado e martírio passaram pelo corpo.

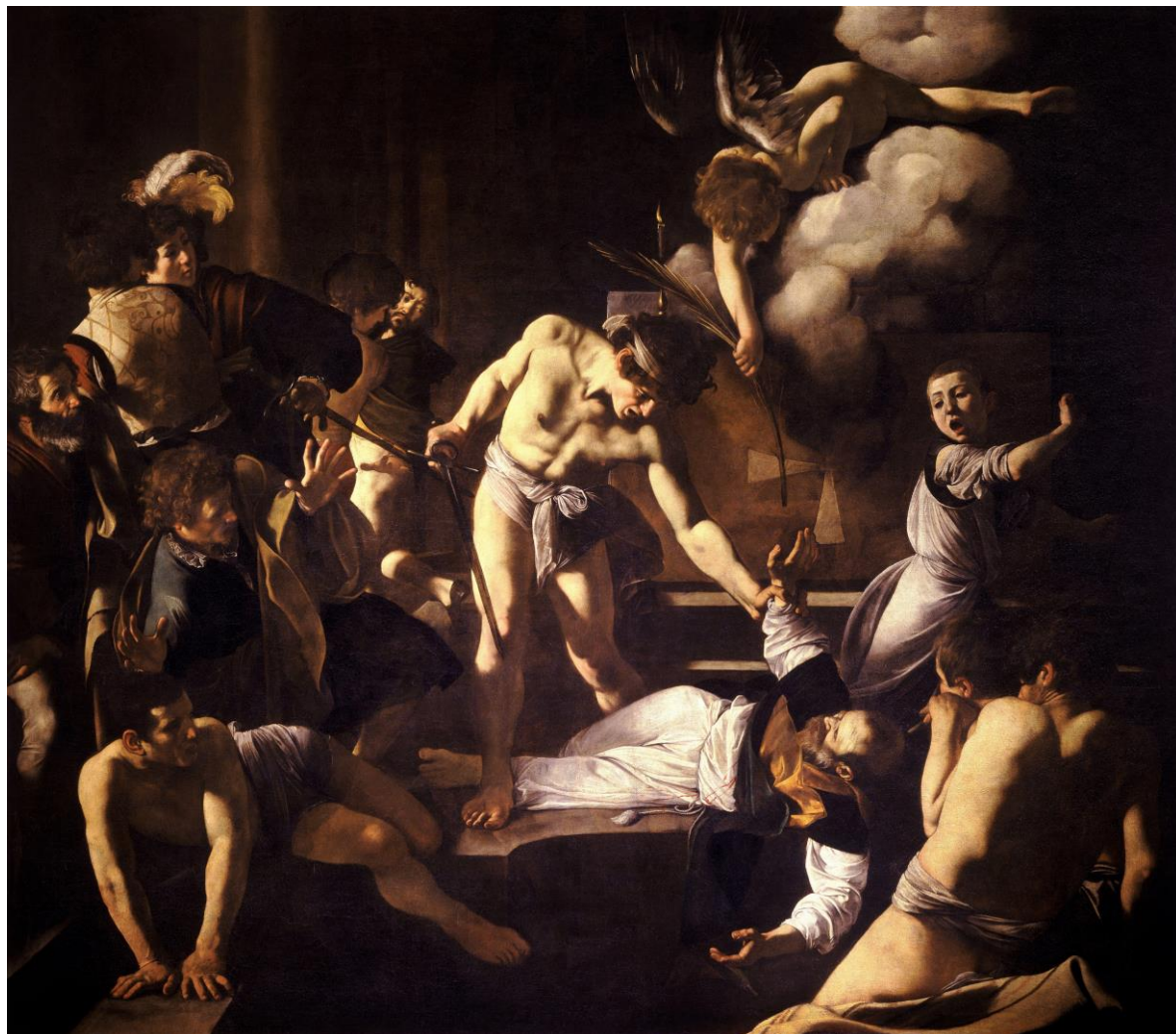


Imagem 17 – O martírio de São Mateus (c. 1599-1600), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 323 x 343 cm, Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, Itália.

Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew_(Caravaggio))>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Entre 1601 e 1606, Caravaggio experimentou o doce sabor do sucesso. Dono de um estilo dramático que atendia aos desejos de uma Igreja preocupada em se aproximar de seus fiéis, passou a ser disputado entre os cardeais e foi elevado, num curto espaço de tempo, à condição de *pittore celebre*. Antes mesmo de concluir os trabalhos em San Luigi dei Francesi, foi contratado por Tiberio Cerasi (1544-1601), tesoureiro-geral do papa Clemente VIII, para a

decoreção das paredes de sua capela fúnebre, na igreja de Santa Maria del Popolo. Pintou dois temas que lhe eram familiares: uma conversão e um martírio.

Em *A conversão de São Paulo* (c. 1601-1602),²⁵⁴ voltou à incômoda proximidade entre as personagens e o espectador. Colocou o apóstolo por terra, vestido com seus trajes militares, ofuscado pela luz divina, em seu momento de maior impotência. O intenso jogo de luz e sombra força o olhar para baixo, a ponto de colocar o espectador no lugar de Paulo, sob a pata erguida do cavalo que ocupa o centro da composição. As musculaturas do animal e do cavaleiro, que segura o cabresto, estão contraídas, veias à mostra, sinal da tensão física vivenciada naquele milagroso instante. *A crucificação de São Pedro* (c. 1601-1602),²⁵⁵ por sua vez, retrata o “desejo” do príncipe dos discípulos para que fosse crucificado de cabeça para baixo, já que não se considerava digno de morrer na mesma posição que Cristo.

A cena nos apresenta uma ação inconclusa que se descortina diante do observador: três homens se esforçam num puxar, suspender, arrastar e girar sem fim. Os corpos tensionados, a testa franzida e a boca entreaberta de Pedro destacam a atmosfera patética da composição. Em ambas as telas, a *representação da humildade* é o que está em jogo. De um lado, o antecessor dos papas ricos e poderosos no seu momento de maior despojamento; do outro, o homem inabalável, perseguidor, prostrado no chão ante a grandiosidade divina.²⁵⁶ Materializava-se, assim, a imagem de uma Igreja estruturada pelos e para os menos favorecidos.

O mesmo se pode dizer da *Madona de Loreto* (c. 1603-1605),²⁵⁷ pintada para a igreja de Sant’Agostino. Caravaggio transformou a etérea imagem da Virgem Maria numa mãe terrena, identificada com a aparência das mulheres daquela localidade. Aos seus alvos e delicados pés se ajoelham dois peregrinos, castigados pela dureza da vida (como testemunham suas rugas e seus pés sujos). A nobre e elevada devoção que marcara a pintura religiosa pregressa dá lugar à insuperável reverência aos mais humildes. A solução cênica se ajustava como uma luva ao novo paradigma visual do catolicismo, embora ainda fizesse do pintor um irregular – por vezes herético – entre os romanos mais carolas.²⁵⁸

²⁵⁴ Óleo sobre tela, 230 x 175 cm, Capela Cerasi, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma, Itália.

²⁵⁵ Óleo sobre tela, 230 x 175 cm, Capela Cerasi, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma, Itália.

²⁵⁶ SCHAMA, 2010, p. 53-57.

²⁵⁷ Óleo sobre tela, 260 x 1150 cm, Basilica de Sant’Agostino, Roma, Itália.

²⁵⁸ LONGHI, 2012, p. 25.

Diz-se que a glória é quase sempre seguida por um cortejo de horrores.²⁵⁹ Ao mesmo tempo em que colheu boa parte dos louros de seu sucesso, o artista sofreu algumas dificuldades em seu caminho. A começar pelas rejeições. Em 1601, produziu uma primeira versão de *A conversão de São Paulo* que foi recusada pelos padres responsáveis pela capela Cerasi devido à sua inexpressividade. No ano seguinte, recebeu o encargo de completar a decoração da capela Contarelli com uma tela para o altar.

A cena se tratava de São Mateus a escrever seu Evangelho, inspirado pelo anjo presente.²⁶⁰ Caravaggio representou as duas personagens tão próximas que há como uma intimidade corpórea, manifestada pelo encontro entre a mão do evangelista e a mão do anjo sobre o livro, escrito cuidadosamente em hebraico. Mateus tinha a testa franzida, o que denotava o esforço para executar a tarefa. A composição foi um escândalo: o anjo parecia demasiado erótico, enquanto o apóstolo era um romano comum, semialfabetizado, indigno daquela elevada tarefa. O naturalismo exacerbado do pintor começava a irritar alguns clérigos. Foi obrigado a fazer um novo quadro, *A inspiração de São Mateus* (c. 1602),²⁶¹ que se encontra até hoje em San Luigi dei Francesi. O evangelista agora fora representado como um sábio, coroado por uma fina auréola,²⁶² que olha para o anjo enquanto empunha a pena. O emissário de Deus paira sobre a cena e mantém uma segura e hierárquica distância de Mateus.²⁶³

Com a *Morte da Virgem* (c. 1605-1606),²⁶⁴ o pintor amargou sua terceira grande rejeição. Encomendada originalmente para a igreja de Santa Maria della Scala, a cena deveria retratar a *Dormição de Nossa Senhora*. Segundo a tradição, Maria não foi tocada pela morte, apenas dormiu antes de ter sido assunta aos céus em corpo e alma, e manteve sua incorruptibilidade. Se a Virgem dispensou a carnalidade de sua passagem, Caravaggio não faria o mesmo. Representou-a inequivocamente morta, com a pele esverdeada e o corpo inchado. Diziam que sua “modelo” foi uma *meretrice* que se afogara no Tibre. Por mais que seu objetivo tenha sido

²⁵⁹ Expressão tomada de empréstimo do romance homônimo da atriz e escritora Fernanda Torres (1965-). Ver TORRES, Fernanda. **A glória e seu cortejo de horrores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

²⁶⁰ **São Mateus e o anjo** (c. 1602). Óleo sobre tela, 232 x 183 cm, Kaiser-Friedrich-Museum (atual Museu Bode), Berlim, Alemanha. Destruído em 1945.

²⁶¹ Óleo sobre tela, 292 x 186 cm, Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma, Itália.

²⁶² Caravaggio não manteve uma regularidade na representação das auréolas. Muitas de suas personagens foram representadas sem esse sinal distintivo, enquanto outras – a exemplo de sua Santa Catarina de Alexandria ou do São Mateus do altar da capela Contarelli – traziam um finíssimo exemplar. Isso possivelmente se deveu ao seu empenho em destacar o aspecto humano, corpóreo e até mesmo profano das figuras sacras, de modo a aproximá-las dos fiéis.

²⁶³ CHASTEL, André. **II gesto nell'arte**. 2. ed. Roma/Bari: Editori Laterza, 2010. p. 5-10. Numa interessante abordagem, o autor se debruça especificamente sobre a interpretação dos códigos e sistemas de gestualidade empregados pelos artistas em suas obras a partir do Renascimento.

²⁶⁴ Óleo sobre tela, 396 x 245 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

o de garantir a dramaticidade da cena, alcançada nas expressões dos apóstolos, sua composição inspirou mais o horror dos clérigos que a devoção dos fiéis. O mestre, há pouco censurado por situar seus quadros “perigosamente entre o sagrado e o profano”, agora era tratado como um indecente.²⁶⁵

É inegável que Caravaggio produziu nos últimos anos de sua fase romana a pintura mais potente e autenticamente corpórea que até então se tinha notícia. Num esforço de repensar e se desvencilhar das convenções artísticas de seu tempo, ele propôs uma figuração distanciada da hierarquização típica da arte religiosa de então. Santos etéreos e anjos rodopiantes que pairavam sobre os fiéis a certa distância foram substituídos por uma pintura ao alcance das mãos. Suas tintas materializavam entidades corpóreas que nos convidavam a tocá-las.

Talvez *A incredulidade de São Tomé* (c. 1602-1603, imagem 18) seja a obra que melhor explora essa sensação. Três apóstolos como trabalhadores comuns, com vestes simples e feições curtidas pelo tempo, que os identifica com a condição social do espectador, colocam-se diante de Jesus e o encaram com as testas enrugadas de perplexidade.²⁶⁶ “Como poderia estar ali, vivo, o homem que morrera há três dias?”, perguntam-se. Tomé, o único que não tinha visto Cristo após a ressurreição, toca Suas feridas. “Introduz aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos. Põe a tua mão no meu lado. Não sejas incrédulo, mas homem de fé”,²⁶⁷ disse Jesus. Num gesto de elevada intimidade, ele aproxima a rústica mão de homem do campo, com as unhas sujas, e penetra a chaga, dedo em riste. Com os olhos saltados, os outros ficam surpresos e assombrados com a resposta “Meu Senhor e meu Deus!”.

Caravaggio induz seus observadores a interpretarem as personagens como homens e mulheres, não como santos. É uma espécie de *espetáculo visceral*.²⁶⁸ Ele nos toma pela mão, a exemplo do que fizera Cristo com Tomé, e nos diz ao pé do ouvido: “Toquem-nas! Sintam a carnalidade de minha arte!”.

²⁶⁵ SCHAMA, 2010, p. 62.

²⁶⁶ GOMBRICH, 2012, p. 392-393.

²⁶⁷ Jo 20, 27.

²⁶⁸ SCHAMA, 2010, p. 58.



Imagem 18 – A incredulidade de São Tomé (c. 1602-1603), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 107 x 146 cm, Palais von Sans-Souci, Potsdam, Alemanha.

Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/15792>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Além das rejeições, Caravaggio teve em sua própria personalidade o maior de seus obstáculos. Sua fama crescia simultaneamente entre os meios artísticos e policiais de Roma. Num contexto em que o ritmo das encomendas diminuía, sua vocação para confusões, surtos e encarceramentos se consagrava. Já era figura conhecida entre os *sbirri* por andar acompanhado de toda a sorte de valentões pelo entorno da piazza Navona. Distribuía improperios a garçons das tabernas, ameaçava quem cruzasse seu caminho e, não raras vezes, desembainhou a espada para ferir quem o havia enfrentado.

Nas frequentes vezes em que foi preso, inclusive por porte ilegal da arma, invocava o nome do cardeal Del Monte, a quem dizia servir e proteger, o que justificaria o uso do sabre. Em carta endereçada a Frederico Borromeo, o prelado confessou que o caráter de seu protegido o impelia a “armar-se de paciência”.²⁶⁹ Era, não há como negar, um homem perturbado, um homicida em potencial. Vivia, na própria pele, a violenta realidade transmitida às suas telas.²⁷⁰

²⁶⁹ LONGHI, 2012, p. 85.

²⁷⁰ “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

Em 1606, a irascibilidade de seu gênio e de seu temperamento o conduziu a mais um entrevero. O último em Roma. A trupe de Caravaggio protagonizou uma típica arruaça romana e se envolveu num confronto físico contra os irmãos Gian Francesco e Ranuccio Tomassoni. Não há consenso entre os especialistas quanto à motivação. As especulações sugerem desde uma disputa no jogo de pela até uma ofensa dirigida a uma namorada do pintor. O fato é que o jovem Ranuccio, já ferido, recebeu uma estocada da espada de Caravaggio provavelmente na virilha. Foi levado dali tão logo o tumulto se dispersou, mas não resistiu e sangrou até morrer. Ciente do assassinato que havia cometido e declarado sujeito à pena capital pelas autoridades pontifícias, o artista fugiu para Nápoles, provavelmente ajudado por antigos benfeitores ligados aos Colonna.²⁷¹ Era *senhor das trevas* não apenas na arte.

II.2.3. Nápoles, Malta, Sicília: Caravaggio errante

O pintor chegou a Nápoles em maio de 1606, onde permaneceu cerca de nove meses. A cidade, dominada pelos espanhóis, ainda respirava a atmosfera cultural vivenciada desde o início do século XV, quando foi sede da faustosa corte de Afonso, o *Magnânimo*. Ali, Caravaggio teve tranquilidade para trabalhar e receber encomendas de generosos clientes ávidos por sua arte. De alguma maneira os novos ares da Campânia lhe fizeram bem: em sua estada, não se envolveu em nenhuma briga e não teve qualquer problema com a polícia. Parecia, assim, decidido a um recomeço naquelas terras meridionais, distantes uns dois ou três dias das confusões de Roma.

Sua fase napolitana foi marcada pela exacerbação dos escuros, que reforçavam o vigor e a piedade de suas telas. É possível que esse carregar nas tintas estivesse associado ao sentimento de comiseração que invadia o pintor, assombrado pelo crime que cometera. Ao canalizar essa tensão para os retábulos que lhe foram encomendados, produziu obras que se destacavam pela compaixão e pela ternura que evocavam nos observadores. Em *As sete obras de misericórdia* (1606-1607),²⁷² ousou ser o primeiro pintor a representar juntas as sete obras

escuridão, num raio de luz violenta, e cair em cima do observador; a arrogante convicção de invulnerabilidade que curiosamente acompanhava a compulsão para se enrascar [...]”. – SCHAMA, 2010, p. 65.

²⁷¹ Ibid., p. 67-68.

²⁷² Óleo sobre tela, 390 x 260 cm, Igreja de Pio Monte della Misericordia, Nápoles, Itália.

descritas no Evangelho.²⁷³ Voltou-se, novamente, a uma composição caótica, com figuras grandiosas que ultrapassavam o espaço da moldura, muito semelhante ao que fizera em *O martírio de São Mateus*. Com *A flagelação de Cristo* (c. 1606-1607),²⁷⁴ por sua vez, Caravaggio tornou visível a implacável e dilacerante crueldade praticada contra Jesus. A luz incide diretamente sobre a figura do Salvador e destaca a profanação de seu corpo por aquela infinidade de tormentos. Entre o fim de 1606 e o começo de 1607, com a abundância de trabalhos e o temperamento apaziguado, o artista experimentou, mais uma vez, dias de glória.

A visibilidade que alcançara em Nápoles, no entanto, era um risco. Estima-se que, já em 1607, as autoridades papais estivessem em seu encalço. Assim, o pintor trocou a cidade pela ilha de Malta, sede da Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém (1136-). Era muito provável que Caravaggio estivesse interessado em tornar-se cavaleiro, o que lhe valeria o direito de usar a espada e uma possibilidade de apagar sua condenação.²⁷⁵ Por intermédio de antigos benfeitores, foi levado ao conhecimento de Alof de Wignacourt (1547-1622), grão-mestre da Ordem, que lhe prometeu a sagração. Recebeu os paramentos e demais honrarias da Ordem de São João em 14 de julho de 1608.²⁷⁶

Sua admissão seria “paga” no mesmo ano com a feitura de *A decapitação de São João Batista* (1608, imagem 34, p. 150). Composta para o oratório da Co-Catedral de São João, em La Valleta, onde estavam sepultados os cavaleiros mortos na Batalha de Lepanto (1571),²⁷⁷ a tela foi a maior, mais complexa e mais bem acabada de Caravaggio. Debruçar-nos-emos sobre ela com mais afinco no próximo capítulo, afinal ela figura como um dos objetos desta dissertação. Vale dizer, por ora, que foi o único trabalho assinado pelo pintor²⁷⁸ – no sangue que pendia do pescoço do santo decapitado – e que, em certo sentido, sintetiza as tensões existenciais do artista numa cena patética e repleta de sombras.

²⁷³ LAMBERT, 2015, p. 77.

²⁷⁴ Óleo sobre tela, 390 x 260 cm, Museo di Capodimonte, Nápoles, Itália.

²⁷⁵ Ibid., p. 78.

²⁷⁶ SCHAMA, 2010, p. 68-70.

²⁷⁷ Conflito naval travado, em 07 de outubro de 1571, entre uma esquadra da Liga Santa – formada, dentre outros, pelas repúblicas de Gênova e Veneza, pelo Reino da Espanha, pelos Estados Pontifícios e pelo Grão-ducado da Toscana – e o Império Otomano. Vencida pelas forças católicas, representou o fim da expansão islâmica no Mediterrâneo. Para uma crônica mais aprofundada sobre o acontecimento, ver CROWLEY, Roger. **Impérios do Mar: a batalha final entre cristãos e muçulmanos pelo controle do Mediterrâneo (1521-1580)**. São Paulo: Três Estrelas, 2014. Na Arte, o confronto foi representado no quadro anônimo **A Batalha de Lepanto, 07 de outubro de 1571** (fins do século XVI, óleo sobre tela, 127 x 232,4 cm), exposto atualmente no National Maritime Museum em Londres, Inglaterra. Disponível em: <<http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/11753.html>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

²⁷⁸ LAMBERT, 2015, p. 83.

O processo de reabilitação iniciado pela investidura da Ordem de São João e pela elaboração de seu mais sublime quadro não foi suficiente para refrear seu temperamento explosivo. No final de 1608, envolveu-se num confronto que teve um cavaleiro como vítima. Acusado de ferir o companheiro, foi preso, mas conseguiu fugir. Um barco que o conduziria até a Sicília estava à sua espera.²⁷⁹ Mais uma vez foragido, Caravaggio foi imputado pelo crime de alta traição à Ordem e dela expulso no dia 01 de dezembro do mesmo ano. A ata da cerimônia o classificou como membro *putridum et foetidum*²⁸⁰ e pôs fim, definitivamente, à sua fase maltesa. Até quando fugiria das consequências de seus crimes?

O pintor errante permaneceu na Sicília durante um ano, entre as cidades de Siracusa e Messina. Produziu mais alguns retábulos que sugeriam um jeito novo de pintar, apontado pela crítica como uma relativa perda de fôlego por parte do artista. A atmosfera sombria das telas foi mantida, embora as composições soassem mais tranquilas e tocantes.

Em *O enterro de Santa Lúcia* (1608),²⁸¹ *A adoração dos pastores* (1608-1609)²⁸² e *A ressurreição de Lázaro* (1609),²⁸³ percebe-se um rigor técnico menos apurado (quando comparado ao das fases anteriores), resultante do inacabamento dos trabalhos ou mesmo de pinturas feitas às pressas. Some-se a isso certa palidez cromática e a recondução das cenas para o interior da moldura, o que rompeu com o histórico caravaggesco de invasão do plano do observador.²⁸⁴

Nos meses que ali viveu, direcionou seus esforços para alcançar o perdão de Roma. Além de pôr fim às perseguições que sofria, isso garantiria seu retorno à cidade apostólica, onde sua arte fora concebida. Contava ainda com a mobilização dos cardeais Ferdinando Gonzaga (1587-1626) e Scipione Borghese (1577-1633), seus intercessores junto ao papa Paulo V (1552-1621).²⁸⁵ Munido pela esperança de obter novamente os favores da Igreja, o pintor partiu rumo a Nápoles, onde recebeu a proteção dos Colonna e aguardou o avanço de seu processo na capital. Tão logo retornou à Campânia, caiu numa emboscada, provavelmente armada por seus inimigos de Malta, e ficou a um passo da morte, devido à gravidade dos

²⁷⁹ SCHAMA, 2010, p. 75.

²⁸⁰ LAMBERT, loc. cit.

²⁸¹ Óleo sobre tela, 408 x 300 cm, Galeria Regional do Palazzo Bellomo, Siracusa, Itália.

²⁸² Óleo sobre tela, 314 x 211 cm, Museo Regionale, Messina, Itália.

²⁸³ Óleo sobre tela, 308 x 275 cm, Museo Regionale, Messina, Itália.

²⁸⁴ SCHAMA, op. cit., p. 76.

²⁸⁵ Ibid.

ferimentos.²⁸⁶ Permaneceria cerca de dez meses naquela localidade, onde cuidou de sua reabilitação física e profissional.

Nessa “segunda fase napolitana”, retomou a intensidade, a dramaticidade e o protagonismo do corpo presentes em seu estilo original. Queria mostrar que suas telas ainda podiam despertar a fé dos mais devotos, ao mesmo tempo em que enfrentava, psicológica e visualmente, as tensões oriundas de seus pecados. Sua *pièce de résistance*, *Davi com a cabeça de Golias* (c. 1609-1610, imagem 19), é representativa disso. Elaborada para presentear o cardeal Borghese, a tela traz o herói bíblico, o mais nobre ancestral da linhagem humana de Cristo, com feições juvenis e dorso semicoberto pela camisa larga. Empunha, com a mão direita, a espada e, com a esquerda, a cabeça do gigante filisteu que acabara de derrotar.²⁸⁷

A luz que banha o corpo de Davi dirige seu olhar (assim como o do espectador) para o rosto do ogro, de pele amarelada, pálpebras semicerradas e boca aberta, com uma baba asquerosa. O tom especialmente reflexivo da composição reflete o conflito interno vivido pelo artista e manifestado nessas duas personagens. Trata-se de um *duplo autorretrato*: Davi é o *Caravaggio do passado*, jovem artista de inícios prodigiosos, enquanto Golias representa o *do presente*, devasso, homicida, um poço sem fim de transgressões.

O quadro, oposição entre o bem e o mal, tem as duas figuras interligadas, complementares e interdependentes, unidas pelo conhecimento de si e cientes de que necessitam uma da outra. A espada que toca a virilha de Davi recorda o assassinato de Ranuccio Tomassoni, e a forma fálica de sua camisa pendente sobre a cintura sugere a cobiça do futuro monarca por Betsabá.²⁸⁸

Golias, monstruoso, é, antes e apesar de tudo, um homem. São as contradições que Caravaggio quis explorar para exorcizar os demônios de sua vida. Colocou naquela tela todas as suas facetas existenciais: o artista, o assassino, o pecador e o homem, todos unidos a afirmar que não existem heróis puros, nem vilões incorrigíveis. O sangue no pescoço do filisteu é a chave para a nova fase que almejava: como na *Medusa*, ele é a substância que gera a vida, veículo para seu batismo de renascimento.²⁸⁹

²⁸⁶ LONGHI, 2012, p. 125.

²⁸⁷ I Sm 17, 1-51.

²⁸⁸ II Sm 11, 1-4.

²⁸⁹ SCHAMA, 2010, p. 78-80.



Imagem 19 – Davi com a cabeça de Golias (c. 1609-1610), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 125,5 x 101 cm, Galleria Borghese, Roma, Itália.

Fonte: <<http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/05/09/1152219/arte-dia-davi-cabeca-golias-caravaggio.html#>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Animado com o progresso de sua causa em Roma, Caravaggio partiu de Nápoles rumo ao norte em 10 de julho de 1610. O falucho que tomou se dirigia a Porto Ercole, enclave napolitano na região da Toscana. Lá aguardaria a conclusão do processo para, enfim, retornar a Roma. Numa parada no porto de Palo, no Lácio, foi encarcerado, provavelmente por

engano. Quando negociou sua soltura, dois dias depois, a embarcação já havia zarpado, e com os quadros que trouxera especialmente para presentear seus cardeais benfeitores, sua reabilitação em forma de pintura.²⁹⁰

Tomado pelo desespero, o artista tentou alcançar o falucho mais ao norte. Percorreu, não se sabe ao certo como, a costa toscana até Porto Ercole, onde caiu vitimado por uma intensa febre. Morreu em 18 de julho de 1610, sem qualquer glória. A informação de sua morte teria chegado a Roma por volta de 31 de julho, mesmo dia em que, ironia das ironias, fora expedido o indulto papal.²⁹¹

II.3. Aproximações entre Martorell e Caravaggio

Ao fim deste capítulo, é oportuno que façamos algumas aproximações entre Bernat Martorell e Caravaggio. É evidente que os contextos em que viveram e produziram as suas obras são completamente distintos, marcados por condições políticas, socioeconômicas e culturais próprias. Em que pese a distância de mais de um século a separá-los, conjecturamos alguns pontos de contato entre as suas produções artísticas que revelam reflexões similares como, por exemplo, na representação das figuras e nas influências que sofreram. Destacamos três aspectos que marcaram, de maneira comum, as trajetórias dos dois artistas: 1) as tensões sociais e íntimas refletidas em seus processos criativos; 2) o naturalismo de suas representações e 3) a abordagem semelhante que fizeram do corpo em suas obras.

Ambos viveram tempos difíceis, conjunturas tensas. Em Barcelona, Martorell se deparou com uma Coroa que se endividava para sustentar um projeto expansionista além de suas possibilidades. O rei instalara sua corte longe da cidade, o que permitiu o crescimento das animosidades entre a aristocracia e as camadas urbanas, que passaram a utilizar a Arte como demonstração pública de seus poderes político e econômico. Caravaggio, por sua vez, acorreu a uma Roma dominada pela criminalidade e pela insensatez de alguns papas. Além disso, os embates entre católicos e protestantes reforçavam o clima conflituoso. Nesse contexto de Contrarreforma, inaugurou-se um novo paradigma artístico-visual, com vistas a aproximar a

²⁹⁰ Ibid., p. 80.

²⁹¹ LONGHI, 2012, p. 128.

Igreja de seus fiéis e a reconquistar novas ovelhas para o rebanho. O pintor italiano, no entanto, foi atingido com mais intensidade pelas tensões de sua própria personalidade, situação que o diferenciava de Martorell. Dono de um gênio intempestivo, trilhou os tortuosos caminhos de uma vida dissoluta e viciosa, marcada por um homicídio.

Os dois artistas produziram suas obras em meio a entreveros de natureza social ou íntima e canalizaram a influência de seus complexos entornos para aprimorar e expandir suas produções. O ritmo produtivo de ambos, qualitativa e quantitativamente, aumentou nos períodos em que as tensões se exacerbaram.

Também merece nossa atenção o *naturalismo representativo* desenvolvido pelos pintores, um possível reflexo da posição a meio caminho do Renascimento que ambos ocupavam. Martorell fora iniciado numa tradição artística entre o Gótico medieval, herdeiro de soluções convencionais e de um simbolismo espiritual mais profundo, e as incidências florentinas e flamengas, depositárias de figurações mais fiéis à realidade e acordes aos novos postulados estéticos daqueles tempos. Assim, vinculou suas cenas a representações mais próximas da natureza sem, contudo, preocupar-se com a idealização formal apregoada pelos renascentistas.

Do mesmo modo, não abandonou a transcendência cara àquela arte que era, ao menos temporalmente, ainda medieval. Seu desenho, verossímil e detalhado, possibilitava uma maior dramatização daquelas imagens miraculosas que aconteciam antes os olhos dos espectadores e lhes inspiravam fervorosa piedade. Sua pintura foi uma síntese dessas duas realidades artísticas que o cercaram.

Se o catalão não chegou a filiar-se ao classicismo de fins do *quattrocento*, logo elevado à condição de estética dominante, Caravaggio sempre fez de tudo para dele se distanciar. É inegável que suas personagens e naturezas-mortas perfeitamente delineadas são tributárias dos estudos sobre a anatomia humana e as formas naturais do Renascimento. Por mais que desprezasse o desenho prévio ao trabalho pictórico, não poderia fazer o mesmo com sua cultura visual, amplamente influenciada e alimentada pelos avanços dos grandes mestres.

Os modelos ideais daquela tradição, no entanto, não atendiam seu desejo por uma arte mais direta e verdadeira. Opôs-se às imagens sóbrias e hierarquicamente etéreas de então com suas telas grandiosas que invadiam o território dos espectadores com a crueza realística de suas personagens, sem atenuantes. Ao representar o que via, dotou suas figuras sacras de feições cotidianas e marginais, como as de arruaceiros e de prostitutas, e foi designado,

pejorativamente, como “naturalista”. Enquanto Martorell, quase um século e meio antes, aproximou-se do naturalismo, Caravaggio o levou às últimas consequências.

A abordagem do corpo dos dois artistas é um desdobramento de suas tendências naturalistas. A pintura martorelliana estava situada num contexto em que não cabiam mais as estilizações corporais das personagens. O artista adotou uma representação mais acurada, com respeito tanto pelas formas quanto por suas proporções. Inspirado pela influência florentino-flamenga, suavizou sua paleta de cores e a luminosidade empregada, além de modelar cuidadosamente as mãos, os pés e as feições de suas personagens. Deu-lhes movimentos rítmicos e gesticulações suaves a partir de meticolosos estudos sobre as expressões e os gestos humanos. Por sua vez, Caravaggio trilhou um caminho tecnicamente oposto. Preencheu suas composições de sombras que marcavam a estrutura corporal de suas figuras, pintadas em tamanho quase natural. A atenção aos detalhes era precisa, assim como a robustez dos corpos a sugerir a violência física das cenas. A expressividade facial de suas personagens era marcante e explorava sentimentos extremos, alcançados com o estudo diligente das feições do próprio pintor.

Entre a suavidade gótica e a impetuosidade barroca, Caravaggio e Martorell contribuíram para inovar as abordagens artísticas do corpo. Com eles, a pintura ganhou densidade. Concederam ao corpo um lugar de destaque e projetaram as controvertidas (e já debatidas) concepções corpóreas que se arrastaram por aquela *longa Idade Média*. Como essas representações recaíram sobre o corpo de João Batista, santo recorrente nas obras de ambos os artistas? É o que veremos a seguir.

III. MORTO NO CORPO, VIVIFICADO PELA ARTE: A MEMÓRIA ARTÍSTICA E CORPÓREA DE SÃO JOÃO BATISTA



Imagem 20 – A lição de anatomia do Dr. Tulp (1632), de Rembrandt (1606-1669). Óleo sobre tela, 216,5 x 169,5 cm, Mauritshuis, Hague, Holanda.²⁹²

Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3503>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

Detenhamo-nos, por mais alguns instantes, a contemplar *A lição de anatomia do Dr. Tulp*.²⁹³

Essa pintura de Rembrandt, expoente do Barroco holandês, é capaz de provocar importantes

²⁹² Estupefação: esse é o tom da pintura de Rembrandt. Perplexos, os estudantes de cirurgia se aproximam do Dr. Nicolaes Tulp que, pacientemente, diseca o braço esquerdo de Aris Kindt, marginal executado no dia anterior. O médico-professor apresenta, com o auxílio de sua tesoura, cada um dos tecidos constitutivos daquele membro, que até há pouco só eram conhecidos por seus alunos por meio do livro de anatomia que se encontra aberto à direita da composição. Influenciado pelo *chiaroscuro* de Caravaggio, o pintor dá centralidade ao corpo dissecado, sobre o qual a luz incide diretamente. O *ofício do historiador da arte*, por vezes, assemelha-se ao que vemos nessa lição de anatomia: para nos aprofundarmos nas imagens que propomos examinar, precisamos fazer verdadeiras *incisões* no passado. As análises iconográficas que realizaremos neste capítulo serão, assim, nosso modo de dissecar as obras de Martorell e de Caravaggio, sem perder de vista suas representações sobre o corpo, esse irresistível motivo. À diferença dos cirurgiões, dispensaremos as suturas. Nossas interpretações não podem fechar a questão, mas deixá-la aberta a todos aqueles que, como o aluno que anota as informações ao fundo da cena, estejam dispostos a apreciar e a se estupefazer com a Arte.

reflexões acerca do trabalho aqui desenvolvido. A primeira delas se refere à *honest exposure of the viscera*²⁹⁴ que o cirurgião-professor faz à audiência cativa de seus alunos. Tal atitude representa o *objetivo do historiador* – e do *historiador da arte*: a busca incansável pela verdade, por mais estranha e espantosa que nos pareça. No campo artístico, a noção de *verdade* nos é apresentada como algo fugidio e controverso, por vezes inalcançável. A interpretação das imagens nos impele, no entanto, a uma aproximação do contexto em que foram produzidas, dos artistas que lhes deram vida, do *esprit de l'époque* que as envolve. São os músculos, nervos e órgãos que evisceramos para melhor compreender a Arte e suas infinitas possibilidades. Eis a verdade que almejamos.

As incisões feitas pelo Dr. Tulp contribuem, ainda, para explorar diretamente as possibilidades da prática anatômica. De alguma maneira, diluem o *tom de certeza*, comum na Medicina, a partir do exame de um paciente há pouco desconhecido. O *ofício do historiador da arte* se aproxima, nesse ponto, ao dos médicos, já que muitas vezes queremos asseverar reflexões sobre as obras, como vê-las e entendê-las, numa espécie de *tiranía do visível e do legível*. O que propomos aqui, mais que a incisão, é a *rasgadura*. As imagens devem ser encaradas como aberturas, não fechamentos, a partir da compreensão de que uma *suficiência metodológica* para explicá-las em sua totalidade jamais será atingida.²⁹⁵ Nosso trabalho escancara os objetos, sonda suas potencialidades, abre-os às reflexões.

As rasgaduras são igualmente feitas no tempo. Diante da Arte estamos diante de múltiplas temporalidades, que interagem entre si, cruzam-se e se superpõem. Na pesquisa, lidamos, no mínimo, com três momentos: o da cena representada, o do artista e o nosso. A História da Arte é uma disciplina anacrônica *par excellence*.²⁹⁶ Por mais que tentemos, eucrônica e sincronicamente, aproximarmo-nos do *corpus* imagético escolhido, dificilmente suspenderemos as impressões, as inquietações e os juízos estéticos de nosso tempo. O corpo testemunha essa realidade: suas diversas concepções transitam pela História e são motivos

²⁹³ Para uma análise mais aprofundada da obra, ver NABAIS, João-Maria. Rembrandt – o quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* e a sua busca incessante pelo auto-conhecimento. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património**, Porto, v. 7-8, p. 279-296, 2009. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9417.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

²⁹⁴ COSTA, Ricardo da. O ofício do historiador. **International Studies on Law and Education**, Porto, v. 5, p. 79-84, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/isle5/94ricardo.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2018. p. 82.

²⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma História da Arte. São Paulo: Editora 34, 2013a. p. 10-17.

²⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2015.

artísticos, da Idade Média à Contemporaneidade. Por que então desprezar esse *anacronismo*, se ele só tem a enriquecer a análise aqui proposta? Deixemos aberta a *rasgadura*.

O quadro, finalmente, leva-nos a refletir sobre nossa prática. Qualquer cirurgião precisa dominar, além do conhecimento teórico, as técnicas de seu ofício. Daí a necessidade das lições de Anatomia. De maneira análoga, o historiador da arte não deve apenas se sujeitar a teorias, mas realizar a interpretação a partir das imagens, de modo a destacar seus aspectos formais e simbólicos segundo sua sensibilidade estética. Esse é o ponto mais fundamental para o êxito de nossa prática intelectual. O primado da Arte, não de suas teorizações, é o que mantém aberta a *rasgadura*. Sempre.

Levantadas as inúmeras reflexões sobre o corpo nos âmbitos da História, da Arte e da Filosofia e feitas as incursões em relação à produção artística de Martorell e de Caravaggio e à maneira como o abordaram em suas obras, passemos ao nosso *gran finale*.

Neste derradeiro capítulo, procederemos à análise das manifestações e representações artísticas do corpo de João Batista nas três pinturas que compõem nosso *corpus* imagético: 1) o *Retábulo de São João Batista*, de Bernat Martorell; 2) *São João Batista no deserto* e 3) *A decapitação de São João Batista*, de Caravaggio. Principiaremos com os três níveis de interpretação iconográfica de Erwin Panofsky: a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*.²⁹⁷ Tal método proporciona um entendimento mais profundo das obras de arte, já que prima por uma análise gradativa e transdisciplinar que alia a obra em si, nossos conhecimentos de mundo, com fontes textuais do mesmo período.

A metodologia de Panofsky pressupõe um *equipamento mental* para a interpretação de imagens baseado, em primeiro lugar, no conhecimento das condições históricas relativas ao momento da criação artística. A seguir, é necessário que se compreenda a relação da expressão da forma do objeto analisado com as formas do estilo então em voga, além de suas múltiplas relações simbólicas.²⁹⁸ Partiremos, assim, do *ato descritivo* – ou do *nível pré-iconográfico*, para utilizar a linguagem panofskyana – e, sempre que possível, direcionar-nos para os universos mentais e culturais que envolveram a elaboração dessas obras de arte, numa incursão que tentará alcançar os outros dois níveis interpretativos. Nosso papel,

²⁹⁷ PANOFSKY, 2012, p. 47-87.

²⁹⁸ Ibid, p. 64-65.

portanto, será o de desvelar essas imagens por meio dos recursos da linguagem, num exercício analítico que envolve primordialmente a *compreensão histórica* da expressão artística.

É importante ressaltar que a observação de uma obra de arte está diretamente associada a percepções sensoriais, especialmente à visão. Essas percepções são sempre particulares, pessoais, e podem também mudar com o passar do tempo. Tal situação nos faz lembrar, de alguma maneira, o que já afirmamos anteriormente acerca da impossibilidade em promover uma interpretação artística fechada em si mesma. O que faremos aqui se trata de estimular este processo perceptivo mental e de aprimorar as sensibilidades do espectador com certas compreensões relativas ao contexto histórico ao descrever, minuciosamente, as partes das imagens em questão com o auxílio do conhecimento das formas de expressão das épocas abordadas e dos simbolismos inerentes a elas.

Nesse sentido, é válida a reflexão que Didi-Huberman oferece, no seio de uma *arqueologia crítica da História da Arte*, acerca de uma *interpretação anacrônica* das obras artísticas,²⁹⁹ que subverte a clássica proposta metodológica do postulado panofskyano da “História da Arte como disciplina humanística”. Sua compreensão é de que as análises e interpretações artísticas não seguem uma *linearidade temporal*, ou uma *consonância eucrônica*, como apregoava Panofsky. Para ele, a *Arte é anacrônica por excelência*. Afinal, ao contemplarmos as obras, cruzam-se tempos manipulados, pelos artistas e pelos observadores que muitas vezes não lhes pertencem, já que se superpõem numa intrincada rede temporal.³⁰⁰ Embora não seja nosso objetivo aprofundar tais abordagens, aparentemente opostas às de Panofsky, entendemos que esse é um horizonte de análise que complementa o esquema iconográfico/iconológico e promove uma reflexão mais aprofundada, a *rasgadura* que tanto almejamos.

E por que João Batista? O ministério do profeta foi sentido e vivido no corpo. Desde as privações físicas de seu eremitismo até às provações que conduziram a seu martírio, seu corpo sempre foi apresentado como um *vetor da graça divina* acumulada. Essa *corporeidade mística* permaneceu após sua morte, de modo que seus restos mortais passaram a ser cultuados como relíquias sagradas.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 18-19.

³⁰⁰ Ibid., p. 25-26.

Assim, ele foi considerado um santo “naturalista”, a ponto de Caravaggio estabelecer uma identificação quase autobiográfica. Via em João um homem como ele: rixento, selvagem, intratável, jejuador por vocação e sem grandes necessidades, embora cheio de vigor.³⁰¹ Por sua vez, para Martorell, mais que cumprir uma devoção catalã, representá-lo era uma oportunidade de aplicar seus avanços técnicos na estruturação de corpos modelados e harmônicos, em acordo com as novas exigências artísticas de então, há muito distanciadas das estilizações da tradição românica medieval.

João Batista foi cativo nas produções de ambos os pintores: Martorell dedicou a ele três retábulos; Caravaggio inseriu-o em pelo menos seis de suas telas. O profeta contribuiu para a materialização de um *paradigma corpóreo* em suas pinturas. Passemos, agora, à análise pormenorizada de nosso *corpus* iconográfico, o que permitirá uma aproximação mais efetiva das reflexões propostas nesta dissertação.

III.1. O Retábulo de São João Batista (1425-1430)

O *Retábulo de São João Batista* (imagem 21), provavelmente composto entre 1425 e 1430, é a obra mais antiga atribuída a Bernat Martorell. Conforme vimos, há muitas lacunas sobre sua produção. Sabemos, contudo, que Martorell, além de demonstrar uma continuidade em relação aos modelos do Gótico internacional, iniciou uma nova etapa que se convencionou chamar *segundo internacional*. Especialistas notaram que a sutileza e a vistosidade de sua pintura, manifestadas em soluções cênicas com o movimento das figuras marcado por uma delicada linguagem gestual, alteraram os modelos anteriores, mais interessados no contraste das cores.³⁰² Esse retábulo é fruto da primeira fase de Martorell, quando o artista desenvolveu sua pintura a partir do substrato da pintura catalã do *primeiro internacional*. A incidência dos postulados pictóricos florentinos e flamengos não se fez tão presente como em suas obras posteriores.

É possível que em sua elaboração do *Retábulo de Cabrera de Mar*, como também ficou conhecido o *Retábulo de São João Batista*, Martorell tenha sofrido influências do círculo

³⁰¹ LONGHI, 2012, p. 81.

³⁰² RUIZ I QUESADA, 2002, p. 14.

artístico que se estabeleceu em Barcelona após a morte de Lluís Borrassà e o esgotamento do ateliê de Joan Mates, os mais destacáveis nomes da pintura catalã de então. A ascensão de nomes como Mateu Ortoneda, Jaume Borrassà e Pere Huguè, que já haviam se aproximado do *entourage* de Borrassà, foi fundamental para articular um novo momento da arte gótica local, propício ao desenvolvimento e à consolidação do trabalho de Bernat Martorell.³⁰³

Situado originalmente no altar-mor da capela de Sant Joan de Cabrera – daí a alcunha – o retábulo canalizou a primeira remodelação da pintura de Martorell após o artista se instalar em Barcelona. Essa obra evidencia as circunstâncias prévias à eclosão de seu sucesso e é um testemunho pictórico da formação do *primeiro Martorell*, além de ser uma boa aproximação à cultura figurativa dos artistas do período.

Antes de se abrir às influências florentinas e flamengas, é provável que o artista tenha sido pioneiro na suavização da flamejante paleta de cores da pintura gótica de então, além de investir em representações mais naturalistas e, portanto, mais visualmente próximas dos observadores. O *caráter sintético* de suas obras, discutido anteriormente, manifesta-se já nesse primeiro encargo, situado a meio caminho da cultura estético-visual do medievo e do Renascimento.

³⁰³ Ibid., p. 16.



Imagem 21 – Retábulo de São João Batista (c. 1425-1430), de Bernat Martorell. Têmpera sobre madeira, 147 x 153 cm, Museu Diocesà de Barcelona, Espanha.

Pintado em têmpera sobre madeira (147 x 153 cm), o retábulo se encontra atualmente no Museu Diocesà de Barcelona.³⁰⁴ Apresenta três partes maiores, subdivididas em seis compartimentos (imagem 22). A parte central, mais importante e mais ampla, representa São João Batista (4), a quem é dedicada a obra. Sobre ele, a crucificação de Cristo (3). Na lateral esquerda, acima, o nascimento de santo (1) e, abaixo, sua ida para o deserto (2). Na lateral

³⁰⁴ Site: <<http://www.gaudiexhibitioncenter.com>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

direita, a representação do batismo de Cristo no rio Jordão (5) e, por fim, abaixo, o martírio de São João (6). Todas as cenas são enquadradas por colunas helicoidais douradas, encimadas por pináculos que convergem para o topo do retábulo e formam arcos canopiais e lobados decorados, em cima, por folhas de carvalho, como tipicamente se fazia nas construções góticas.³⁰⁵

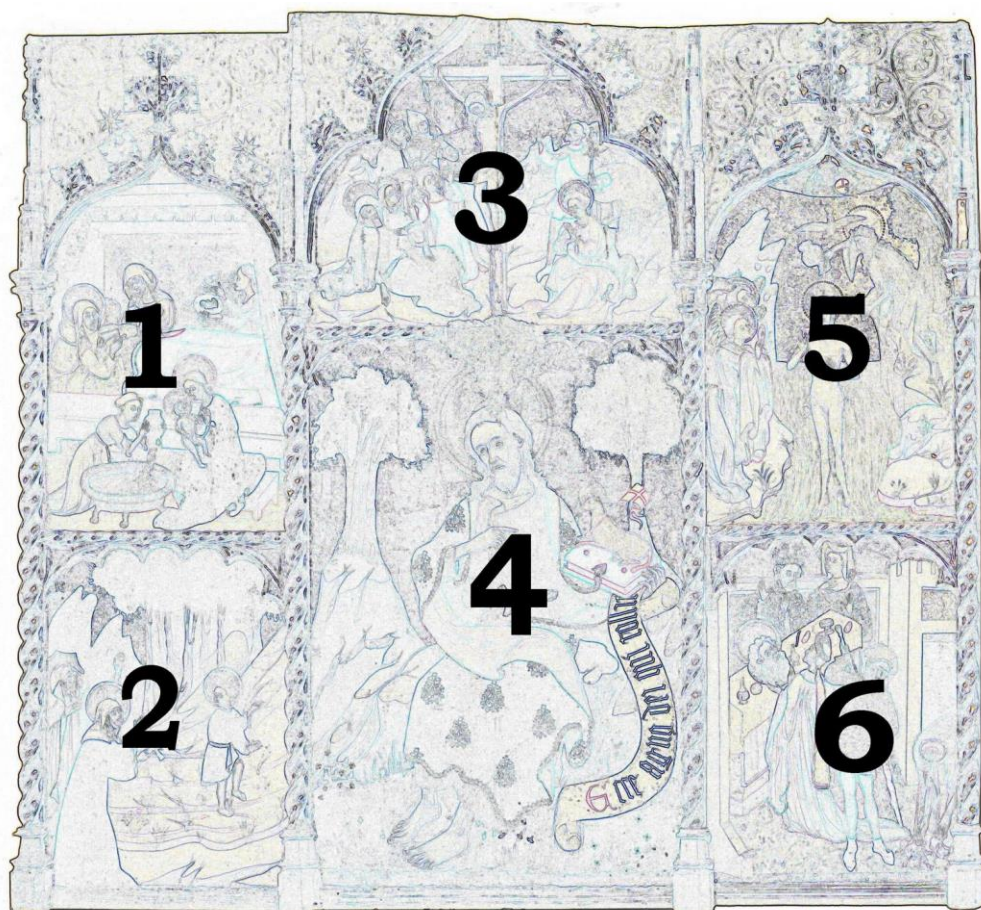


Imagem 22 – Esquema da divisão dos compartimentos do **Retábulo de São João Batista**.

Fonte: <<https://quimgraupera.blogspot.com.br/2008/08/un-retaule-de-bernat-martorell-cabrera.html>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

A lateral esquerda do retábulo representa os momentos prévios ao início da missão profética de São João Batista. No compartimento 1 (imagem 23), seu milagroso nascimento. A cena está dividida em dois planos principais, o que atesta o relativo domínio das técnicas de perspectiva linear por parte do artista. A parturiente, Santa Isabel, identificada pela auréola

³⁰⁵ Os retábulos marcaram a cultura visual e religiosa da Península Ibérica. Remontam aos séculos XII e XIII, quando se decidiu instalar, atrás do altar, uma pequena peça decorada com motivos marianos ou hagiográficos, a qual se denominou *retrotabularium* (retábulo). Figuravam, inicialmente, como pobres substitutos de relicários e de peças de ourivesaria, com fórmulas compositivas e decorativas extraídas dos trípticos de marfim ou metal. A partir do século XIV, ocorreu a *monumentalização* das peças, o que demandou o emprego de materiais cada vez mais nobres e de decorações que acompanhassem a arquitetura dos templos em que seriam entronizados. – MOLINA I FIGUERAS, 1997, p. 196-197.

dourada, encontra-se ao fundo, sob o dossel do leito em que acabara de dar à luz. Seu rosto é vincado, com rugas e linhas de expressão na testa e no entorno dos olhos, sinais de sua idade avançada. Vestida de branco, é prova viva da graça divina que lhe libertou do opróbrio da infertilidade.

Dada sua fragilidade, é amparada por duas mulheres. A primeira, com um véu branco, é a parteira. Está mais próxima de Isabel, provavelmente a prestar-lhe os cuidados após o parto, como sugere a limpeza que faz do que parece ser um instrumento cirúrgico. Suas feições envelhecidas, embora serenas, contrastam com o vigor juvenil transmitido pela donzela de cabelos louros, que se aproxima da cama com uma bandeja. Tanto ela como a santa apontam para a ave que jaz sobre o objeto, o alimento que permitirá uma boa recuperação.³⁰⁶

No primeiro plano, a Virgem Maria com o santo neonato em seu colo. Ambos, assim como Isabel, são identificados pelos halos que, além de dourados, têm elementos decorativos em baixo relevo. De cabelos louros e vestes escuras, com um drapeado que demonstra um incipiente movimento, a Virgem olha serenamente para João, enquanto o abençoa com a mão estendida. O bebê, habitualmente representado envolto em uma manta, aqui aparece nu, com a musculatura marcada e um olhar de curiosidade dirigido à prima. Ao lado deles, uma criada despeja água, com o auxílio de um cântaro, numa bacia sustentada por três pés para preparar o primeiro banho do recém-nascido. Sua expressão é séria, o que reforça a diligência com que executa sua tarefa. As pinceladas vigorosas e o contraste entre o azul e o branco dão movimento, além de relativa transparência, ao líquido que escoo do vaso, que parece ferver tão logo encontra a água que já está na bacia. Martorell sempre estava atento aos detalhes.

É notável o modo como a representação dos corpos das personagens testemunha os inícios pictóricos do artista. Percebemos nas mãos, por exemplo, que a desproporcionalidade típica do esquema figurativo medieval ainda não havia sido de todo superada. O modo como as pernas de Isabel, delineadas pelo lençol alaranjado que as cobre, encompridam demasiadamente seu corpo, tornam-na disforme em relação ao restante da composição.

³⁰⁶ Recorremos a duas outras obras para esclarecer a presença da ave na cena. Inicialmente, aventamos a possibilidade de aquela bandeja trazer a figura estilizada do recém-nascido, numa identificação com a pomba que representa o Espírito Santo. Fomos iluminados, no entanto, pela composição cênica semelhante feita pelo Mestre de Badalona no *Retábulo de São João Batista e Santo Estêvão* (c. 1415-1420) e por Pere Garcia de Benavarri (? - c. 1485) em *Nascimento de São João Batista* (c. 1473-1482). Ambas, pertencentes à coleção do MNAC, são marcadas por um maior apinhamento de personagens, se comparadas à pintura de Martorell, e trazem a mesma ave, além de pães, como alimentos para Santa Isabel. Pinturas disponíveis em: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Retaule_de_Sant_Joan_Baptista_i_Sant_Esteve>; <<http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/naixement-de-sant-joan-baptista/pere-garcia-de-benavarri/024102-000>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Apesar desses “arcaísmos”, é inegável o cuidado do artista em registrar a gesticulação e a expressividade das figuras, o que concede à cena uma movimentação teatral.

João Batista foi representado o mais realisticamente possível: Martorell dispensou as faixas que tradicionalmente o cobriam, destacou o enrugamento da pele próprio dos bebês que acabam de nascer e não ocultou seu órgão genital. Os tons ocres, ao fundo, direcionam nosso olhar para o centro da composição, onde estão mãe e filho, sinal de que aquela concepção milagrosa era, antes de tudo, eminentemente corpórea. Novamente, o corpo é o protagonista.

O tratamento mais ou menos verossímil quanto ao desenho das personagens indica, ainda, a relativa liberdade de que gozou Martorell para compor a cena. É certo que seguiu, em maior ou menor grau, o modelo iconográfico já consagrado, embora não tenha deixado de se aproveitar das lacunas do relato bíblico. O evangelista, ao narrar o acontecimento, é sucinto: “Completando-se para Isabel o tempo de dar à luz, teve um filho”.³⁰⁷

A única informação adicional era a presença de Maria, citada no versículo anterior, que estava já há três meses com sua parenta. Diante disso, o artista pôde propor uma interpretação menos convencional, em que figurassem as reflexões estético-formais que prezava. A presença do corpo, ao que parece, era uma delas.

Os relatos bíblicos não informam a vida de João entre seu nascimento e o início de sua pregação no deserto. São Lucas, que apresenta a narrativa mais completa sobre o santo, limitou-se a relatar sua circuncisão após a primeira semana de vida, conforme rezava o costume judaico, e a milagrosa recuperação da voz de seu pai Zacarias. Tomado pela divina graça, o sacerdote elevou louvores a Deus e profetizou sobre a missão do próprio filho.³⁰⁸ “O menino foi crescendo e fortificava-se em espírito, e viveu nos desertos até o dia em que se apresentou diante de Israel”,³⁰⁹ concluía o evangelista, de maneira sucinta.

³⁰⁷ Lc 1, 57.

³⁰⁸ Lc 1, 59-79.

³⁰⁹ Lc 1, 80.



Imagem 23 – O nascimento de São João Batista. Detalhe (compartmento 1) do Retábulo de São João Batista.

O laconismo dos evangelhos propiciou uma relativa liberdade para a criação da iconografia relacionada à juventude de João. No compartimento 2 (imagem 24), Martorell apresenta a ida

do santo para o deserto ainda na infância, embora seja difícil precisar quando o profeta teria principiado seu ministério. Estima-se que, desde muito jovem, ele tenha sido iniciado como nazireu (do hebraico נזיר, *consagrado, separado*), versão judaica de monge asceta.³¹⁰

Duas passagens sugerem isso: no Evangelho de Lucas, ao anunciar a concepção de João a Zacarias, o arcanjo Gabriel diz que ele “não beberá vinho nem cerveja”;³¹¹ no de Marcos, vemos que ele “alimentava-se de gafanhotos e mel silvestre”.³¹² Um dos traços distintivos de um nazireu era sua postura abstinência ante bebidas alcóolicas e determinados alimentos, como a carne vermelha. Apesar da preparação religiosa que recebeu desde a mais tenra idade, não há qualquer comprovação de que o santo tenha ido para o deserto quando criança. É provável que só tenha iniciado seu eremitismo após a morte de seus pais, quando contava cerca de 30 anos e pôde se libertar completamente de suas obrigações sociais.

Alheio a essas especulações, Martorell representou o jovem João com cabelos louros e cacheados, revestido por um manto negro e um cingulo branco, sinais de sua sobriedade e castidade. Com a cabeça reclinada, ele volta seu olhar uma última vez para seus pais, que acenam para se despedir. Zacarias porta um manto avermelhado com capuz, além de uma longa barba, marca tanto de sua idade como de sua sabedoria sacerdotal. Isabel está de preto e com um véu branco sobre a cabeça. Ambos têm rostos enrugados, que denotam suas idades avançadas, com expressões piedosas, como o leve sorriso esboçado pela santa. O halo dourado de Zacarias é hexagonal, diferente dos de sua esposa e de seu filho, o que provavelmente indica sua condição de “santo não oficial” da Igreja, dado que pertencia ao clero judaico.

³¹⁰ A regulamentação do voto de nazireado é mencionada, na Torá, no livro de Números. Ver Nm 6, 1-21.

³¹¹ Lc 1, 15.

³¹² Mc 1, 6.



Imagem 24 – Ida de São João Batista para o deserto. Detalhe (compartimento 2) do Retábulo de São João Batista.

A ave que Isabel traz em sua mão direita tem, ao que parece, um tom profético: é um corvo,³¹³ símbolo dos males que João enfrentaria e da trágica morte que teria dali alguns anos. A

³¹³ Nos bestiários medievais, o corvo é apresentado como um pássaro negro, de vida longa e hábitos monogâmicos. Era conhecido pelo cuidado que tinha com sua prole quanto à alimentação e por acompanhá-la

composição do ambiente natural da cena é convencional, marcado por uma relativa falta de domínio das técnicas de perspectiva. Atestam isso as pontiagudas e disformes montanhas associadas às árvores de caules finos, com três ou quatro galhos, que se amontoam ao fundo. A folhagem é representada em tons mais naturalistas, numa incipiente tentativa de lhe dar movimento. É preciso considerar também que o espaço pictórico restrito não permite uma composição mais harmônica quanto à distribuição dos elementos cênicos, além do recurso a estilizações mais tradicionais da pintura medieval – como o fundo dourado com motivos vegetais em baixo relevo, influência das iluminuras – que reforçam o caráter pouco natural da cena.

Esses convencionalismos testemunham tanto a inexperiência do artista, que aqui realiza uma de suas primeiras obras, quanto uma provável intervenção mais acentuada dos auxiliares de seu ateliê. Como já discutimos anteriormente, a elaboração de retábulos como esse no contexto catalão quase sempre se dava a partir de um trabalho coletivo, em que colaboravam juntos os mestres e seus ajudantes. Assim, embora Martorell participasse de toda a execução do conjunto, sua atuação mais direta se voltava, em geral, às partes principais, como a tabla central e os acabamentos, a não ser que lhe fosse solicitada, em contrato, a composição de toda a obra por suas próprias mãos.³¹⁴

Se a ambientação é marcada por certos esquematismos, o mesmo não se pode dizer das representações corpóreas das personagens, sobretudo do infante São João. O menino de expressão séria, acorde com a importância da missão que abraçava, sobe a elevação que marca a entrada do deserto. O artista o coloca com a perna esquerda suspensa, enquanto se apoia na outra, a indicar o movimento de sua caminhada. Os pés são bem delineados, com os tornozelos evidentemente tensionados para vencer a resistência que oferecem as camadas do solo arenoso e árido, pontuado por rachaduras e por uma rala vegetação. Também as mãos dos três santos recebem um tratamento mais proporcional e naturalista, se comparado ao do

em seus primeiros voos. Acreditava-se que seu canto podia prever a chuva e sua presença revelar emboscadas e previsões do futuro. Alegoricamente, representava o senso de dever e de responsabilidade para com os filhos, conforme o *Bestiário de Aberdeen* (c. 1200), e a indicação de algum presságio (em geral negativo). Isidoro de Sevilha (c. 560-636), em suas *Etimologias* (c. 600-625, livro XII, 7, 44), e Bartholomeus Anglicus (c. 1203-1272), em *Sobre as propriedades das coisas* (c. 1240, livro XII), confirmam isso, sob o argumento de que Deus falava diretamente aos corvos. Nossa interpretação, assim, vai ao encontro dessa noção ao tratar o pássaro como motivo iconográfico do mau agouro que esperava João Batista dali alguns anos: a decapitação. Ver CHERRY, John (ed.). **Mythical Beasts**. Londres: British Museum Press/Pomegranite Artbooks, 1995; SCHRADER, J. L. (ed.). **A Medieval Bestiary**. Nova York: Metropolitan Museum Art, 1986; CROW. In: **THE MEDIEVAL Bestiary. Animals in the Middle Ages**. 2011. Disponível em: <<http://bestiary.ca/beasts/beast252.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

³¹⁴ RUIZ I QUESADA, 2002, p. 36/106.

compartimento 1, com as linhas das dobras dos dedos em destaque e uma gesticulação suave. Os corpos ganham contornos cada vez mais acurados e precisos.

No compartimento 3 (imagem 25), a Crucificação.³¹⁵ Embora destoante do ciclo iconográfico dedicado a São João Batista, Sua representação se faz essencial pelo fato de o retábulo se tratar de uma peça decorativa para um altar, onde são celebrados ofícios litúrgicos que demandam a presença do crucifixo.



Imagem 25 – Crucificação de Cristo. Detalhe (compartimento 3) do Retábulo de São João Batista.

A composição cênica traz novamente o fundo dourado, com rochedos em tons terrosos que são dispostos de modo a promover uma sensação de maior profundidade perspectiva. Com isso, o espaço pictórico está dividido em três planos: a cruz e as santas mulheres à frente e os algozes a intermediar o primeiro plano e o fundo montanhoso.

Jesus é representado conforme a consagrada iconografia: cabelos longos, coroado de espinhos, corpo esguio, pedaço de túnica branca a cobrir-lhe a genitália e semblante sofrido, com a cabeça inclinada para a direita, os olhos cerrados e a boca marcada pela dor. O destaque fica para o sangue que é derramado, num impressionante realismo levado a cabo por

³¹⁵ Acontecimento narrado em Mt 27, 33-50; Mc 15, 22-37; Lc 23, 33-46; Jo 19, 17-30.

Martorell. Ele conseguiu captar na pintura as propriedades do sangue ao dotá-lo de fluidez, permitindo que escorresse e gotejasse das feridas nas mãos, nos pés e no lado direito de Cristo. Voltava-se, aqui, a uma representação pormenorizada, em que as cenas de martírio passaram a ser pintadas, no Gótico, com uma *tenebrosa profusão de detalhes*, diferentemente do que se vira no passado românico.³¹⁶

Quanto aos algozes, o soldado romano, por exemplo, porta uma lança, certamente a que fora usada para transpassar o crucificado,³¹⁷ além de toda a indumentária típica de um cavaleiro medieval, com elmo pontiagudo e armadura metálica. Ao seu lado, uma das autoridades religiosas judaicas, paramentada como um bispo católico com mitra e capa de asperges – a explicação para esse *anacronismo* é simples: Martorell retratou o universo em que vivia.³¹⁸ As temporalidades do pintor e da cena retratada se entrecruzam e se superpõem.

Chamam nossa atenção a gesticulação e a expressividade das personagens. O homem trajado com uma veste rubra e uma capa verde acinzentada, que empunha uma arma conhecida como “estrela da manhã”, contempla a crucificação de Cristo com os dedos indicador e médio da mão direita cruzados. Esse sinal remete à própria ideia da cruz e foi utilizado pelos cristãos para se identificarem entre si e pedirem proteção durante a perseguição romana. É possível que ele represente o soldado que se converteu, conforme o relato de Lucas: “Vendo o centurião o que acontecia, deu glória a Deus e disse: Na verdade, este homem era um justo”.³¹⁹ Embora traga consigo uma arma, ele não está trajado como um militar, o que o aproxima de nossa desconfiança de que se trate de um converso. Sua expressão facial de perplexidade, além do gesto que faz com a mão direita e do esvoçar de sua capa, que acompanha o movimento da túnica de Cristo, parecem testemunhar sua conversão. Assim, tanto a estrela da manhã quanto o gesto de dedos cruzados são indícios, respectivamente, de seu passado como pecador e de sua mudança de vida ante a cruz de Cristo.

As quatro pessoas que acompanham a execução ao lado da cruz também expressam, nos gestos e nas feições, o horror e a profunda tristeza que sentem. O evangelista João,

³¹⁶ GOMBRICH, 2012, p. 181.

³¹⁷ A perfuração do lado de Cristo pela lança é mencionada apenas no Evangelho de João. Cf. Jo 19, 34.

³¹⁸ Salta aos olhos a curiosa representação que o artista faz dos algozes de Cristo como autoridades de sua época. Além do sumo sacerdote judeu trajado como um bispo católico, há o soldado romano com a vestimenta própria de um cavaleiro medieval. Uma incoerência que esbarra no campo histórico-social, já que, no mundo medieval, os cavaleiros ocupavam posições nobiliárquicas, enquanto os soldados romanos eram oriundos de camadas médias e baixas da sociedade. Infelizmente, o *anacronismo do vestuário*, embora recorrente na arte medieval e nos estilos pósteros, escapou ao olhar de Didi-Huberman.

³¹⁹ Lc 23, 47.

testemunha ocular do acontecido, nomeia as três mulheres: Maria, mãe de Jesus, sua irmã, Maria de Cleófas e Maria Madalena.³²⁰ Vestida de preto, a Virgem desfalece ante o suplício do filho, enquanto é amparada pela irmã. Com cabelos louros e vestes avermelhadas, Madalena suspende as mãos em sinal de terror (imagem 26). Seus olhos caídos e sua boca entreaberta indicam o choro intenso que lhe invade. Do outro lado, São João apóstolo, também de cabelos louros e com veste rósea marcadamente drapeada, esboça o mesmo semblante aterrorizado, enquanto cruza as mãos num gesto de negação, como quem diz “isso não pode estar acontecendo”.



Imagem 26 – Detalhe aproximado do compartimento 3 do **Retábulo de São João Batista**.

³²⁰ Jo 19, 25.

A expressão física desses sentimentos evoca a noção do *páthos* (πάθος) – manifestação artística de uma experiência humana que provoca dó, paixão ou uma simpatia compassiva no espectador.³²¹ O artista alcança um *tom retórico* que apela às emoções do público e que se fundamentava na teatralidade dos sermões em voga na Barcelona quatrocentista, em que alguns clérigos exploravam a crueza das narrativas sobre os mártires. Além de arrancar suspiros e reações inflamadas dos fiéis, tal literatura serviu de inspiração para a elaboração da iconografia dos retábulos.³²²

É possível perceber um contraste entre a sentimentalidade expressa por Cristo e pelas demais personagens. Se em João e nas santas mulheres predominam manifestações extremadas de dor e sofrimento, em Jesus elas são suportadas com uma dignidade estoica. A dor está intimamente ligada ao conceito clássico de Beleza, indissociável de seus pressupostos éticos, que ecoa vivamente na Idade Média. Para os gregos, o *Belo*, o *Bom* e o *Verdadeiro* formavam a unidade da obra.³²³ O *Belo* nada mais era do que a manifestação do *Bem*.³²⁴ Assim, a representação do sofrimento de Cristo foi tornada visualmente bela pela origem moralmente elevada de seu sacrifício.³²⁵

O compartimento central (4) do retábulo (imagem 7, p. 46) traz São João Batista na plenitude de seu ministério. O profeta está sentado em uma pedra, num ambiente próximo ao de um bosque. Há duas árvores no segundo plano da imagem, solução que garante à imagem profundidade e perspectiva. Seus pés, descalços, sinal de despojamento em relação à vida terrena, tocam a grama, adornada por flores brancas e vermelhas.

São João porta uma peça marrom, de pele de animal, encimada por um cíngulo branco – símbolo de sua consagração a Deus por meio da castidade. Na vestimenta do santo, um manto escuro ricamente adornado com detalhes em ouro, próximo dos que usariam os reis de fins da Idade Média, o que contrasta com o caráter humilde e despojado que adotou João ainda jovem, ao se retirar para o deserto. A intenção do artista em representá-lo dessa maneira era nobilitar espiritualmente aquele que anunciaria o Cristo: o vestuário nunca é um “invólucro neutro e protetor”.³²⁶ É uma *projeção do corpo*, pois participa dos valores a ele atribuídos e

³²¹ GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 109-110.

³²² MOLINA I FIGUERAS, 1996, p. 130.

³²³ ABBAGNANO, 2007, p. 106.

³²⁴ PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. **Estética**. Vitória: SEAD/UFES, 2016. p. 10-29.

³²⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n.1, p. 29-46, jan./jul. 2003. p. 30. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20345.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

³²⁶ SCHMITT, 2003, p. 20.

transmite significados (hierarquias sociais, códigos de civilidade, dignidade). A riqueza do manto que o santo porta ecoa, novamente, a estética clássica. Seria impossível representar São João Batista, sinal vivo e atuante da graça e da bondade divinas, de maneira pobre e/ou feia. Suas vestes ornamentadas são arautos de suas virtudes.

O profeta porta um livro, provavelmente o Evangelho. Sobre ele, o Cordeiro, representação de Cristo.³²⁷ João coloca o livro suavemente à frente de seu corpo: “o meu mestre, o Filho de Deus, vem antes de mim”. Junto ao livro, o pergaminho de um filactério com a inscrição *Ecce Agnus Dei qui tollis* (“Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado”).

Quanto aos gestos e expressões, o santo aponta com o dedo indicador da mão direita para o Cordeiro. Cumpre com sua missão na Terra: anunciar Aquele que vem, o Salvador. Suas feições são serenas, temperadas (imagem 27). O enrugamento na testa e ao redor dos olhos testemunha o desgaste físico pelos anos de eremitismo. Seu olhar, pio, direcionado ao Cordeiro, clama pela misericórdia. Confia na redenção. A gestualidade fala sobre o corpo: faz com que ele estabeleça relações simbólicas; contribui para revelar e exteriorizar as emoções, os anseios da alma, os movimentos íntimos e secretos; articula, enfim, a oposição entre o exterior (*foris*) visível e o interior (*intus*) oculto.³²⁸

O santo tem um olhar penetrante. Evoca uma conexão íntima, quase erótica, com o espectador-fiel.³²⁹ O traço naturalista, anunciado pelas linhas de expressão da face, é acentuado pelo movimento dos cabelos, pela barba e a musculatura do tronco. Quase ouvimos sua voz: “Eis-me aqui!”.

No compartimento 5 (imagem 28), somos apresentados ao batismo de Cristo no rio Jordão. Como vimos no primeiro capítulo, João vivia no deserto a pregar um batismo de conversão nas “águas do arrependimento”. Jesus, que era primo de João, procurou-o para ser igualmente

³²⁷ A identificação de Cristo com o cordeiro, feita por João Batista, aparece no Evangelho de São João (Jo 1, 29). Ela remonta ao antigo costume judeu de sacrificar esse animal a Deus, para a remissão dos pecados. Com a morte de Jesus, estes sacrifícios se tornaram desnecessários para seus seguidores, já que como Filho unigênito e encarnação do Pai, seu sacrifício era supremo, o maior ato de amor de Deus para com a Humanidade. Nos bestiários, o cordeiro é apresentado como um animal dócil e que reconhece seus pais pelo som de suas vozes. Essa é a imagem descrita também por Isidoro de Sevilha nas *Etimologias* (livro XII, 1, 12). O Cordeiro de Deus representa, assim, a aceitação passiva do martírio por Cristo, além de sua escuta atenta e obediente à Voz do Pai e às vozes de todos os que buscam a salvação. Ver BENTON, Janetta Rebold. **Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages**. Nova York: Abbeville Press, 1992; LAMB. In: **THE MEDIEVAL Bestiary**, 2011. Disponível em: <<http://bestiary.ca/beasts/beast195.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

³²⁸ *Ibid.*, p. 22.

³²⁹ O sentido aqui empregado não é sexual. O erotismo a que nos referimos se trata, na verdade, de uma experiência íntima com o sagrado, de tal intensidade que se manifesta física e misticamente, uma espécie de *tête-à-tête amoroso* com o divino. Ver DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). **História Artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. 2 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p. 108.

batizado, antes de iniciar sua vida pública. O gesto é sublime, humilde: o Filho de Deus, sem pecado, sujeita-se à remissão. Além de dar o exemplo, Ele confirma o profetismo daquele que O anunciava.



Imagem 27 – Detalhe aproximado do compartimento 4 do **Retábulo de São João Batista**.

João foi o primeiro a reconhecê-lo como o Messias. Por isso sua iconografia quase sempre o apresenta com o dedo indicador apontado para o Cordeiro. Inicialmente, não quis batizá-Lo, pois não se sentia digno. “Deixa por agora, pois convém que cumpramos a justiça completa”, Ele teria dito. O santo cedeu e procedeu com o ritual. Tão logo Jesus saiu da água, o céu se abriu e desceu sobre Ele o Espírito Santo em forma de pomba.³³⁰ Ouviu-se a voz do Pai: “Eis meu Filho muito amado em quem ponho minha afeição”.³³¹

Na imagem, ao alto, Deus Pai é um velho, de cabelos acinzentados. Senhor do Universo, Ele empunha a orbe e abençoa o batismo do Filho. Está envolto por finos raios dourados que se projetam sobre a cena, sinais da graça a ser derramada. Abaixo, a pomba paira sobre Jesus e João e intermedia o Pai e o Filho.

A ambientação repete esquematismos: fundo dourado, rochedos protuberantes e uma árvore a inspirar verticalidade e perspectiva. O rio é estático. Tem aspecto chapado, malgrado a tentativa do artista em conceder movimento às águas a partir das pinceladas brancas e onduladas sobre o fundo azul. Suas margens são marcadas por rachaduras, de onde saem alguns tufos de vegetação, e por tonalidades terrosas, que vão desde o castanho avermelhado até o marrom acinzentado.

³³⁰ A pomba é um motivo iconográfico frequente na Arte cristã. Já no Antigo Testamento, o animal aparece como um mensageiro entre Deus e a Humanidade ao simbolizar a aliança firmada com Noé (Gn 8, 8-11). Isidoro de Sevilha (*Etimologias*, livro XII, 7, 61-62) destacou sua proximidade com os homens, bem como sua identificação com o Espírito Santo. Os bestiários medievais seguiram, em geral, a mesma interpretação, além de explicarem que assim como há pombas de várias cores, há também várias formas do Espírito se manifestar por meio dos profetas. A branca estava associada a João Batista e à purificação espiritual de seu batismo. Bartholomeus Anglicus (*Sobre as propriedades das coisas*, livro XII) ressaltou o caráter mensageiro da pomba, além das virtudes que ela representa, como a simplicidade e a mansidão. Ver COLLINS, Arthur H. **Symbolism of Animals and Birds represented in English Church Architecture**. Nova York: McBride, Nast & Company, 1913; DEBIDOUR, Victor Henry. **Le Bestiaire Sculpté du Moyen Âge en France**. Paris: Arthaud, 1961; DOVE. In: THE MEDIEVAL Bestiary, 2011. Disponível em: <<http://bestiary.ca/beasts/beast253.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

³³¹ Mt 3, 13-17.



Imagem 28 – Batismo de Jesus no rio Jordão. Detalhe (compartimento 5) do Retábulo de São João Batista.

Cristo está no centro, com feições jovens e expressão suave. Dirige seu olhar para o observador, enquanto o abençoa com a mão direita. Repete o gesto do Pai: os dedos indicador e médio em posição oblíqua, quase vertical, indicam sua dupla natureza, divina e humana. O polegar aponta para Si, os demais, dobrados em direção à palma da mão, sinal de Sua participação na Santíssima Trindade. Seu corpo é magro e alongado: são perceptíveis as marcas dos ossos do tórax e das costelas. Ele está nu, ainda que sem seu órgão genital. Este recurso a um “Jesus assexuado” provavelmente é o desejo do artista de não incorrer numa profanação do corpo do Salvador. Tal visão testemunha o *aspecto sintético* da pintura martorelliana a que tanto nos referimos, situada às portas do Renascimento e de sua representação realista do corpo humano sem, contudo, libertar-se da figuração piedosa e simbólica do medievo.

Três anjos acompanham, na margem esquerda do rio, o sagrado evento. Um quase não aparece: só pode ser reconhecido pela parte superior de sua cabeça e pela auréola. O que está à frente, de veste amarronzada, segura o manto de Cristo e contempla, junto com os outros, a ação divina. O estilo das representações prenuncia algumas sutis aproximações com a estética renascentista, notadamente nos rostos e na suave e harmoniosa gesticulação.

À direita da composição está João Batista. Revestido por um manto de pelos de camelo, conforme informação do evangelista Marcos,³³² ele se posiciona na margem mais elevada do rio e, com o auxílio de um jarro, asperge a água do batismo, pintada com um belíssimo efeito de transparência, sobre Jesus. Seus cabelos e sua barba estão mais longos do que na imagem do compartimento central do retábulo. Também aqui o *traçado naturalista* é marcante. O corpo do santo ganha destaque.

Na imagem 29, observe-se o destaque dado pelo artista ao tônus muscular da personagem. Sua panturrilha esquerda está contraída, do mesmo modo que os evidentes tendões de seus calcanhares. Seus braços também deixam transparecer os músculos tensionados devido ao esforço que faz para erguer o vaso e para se apoiar na elevação da margem. Com o rosto ainda marcado por linhas de expressão na testa e no entorno dos olhos, volta seu olhar sereno para Cristo, o Messias que tão ansiosamente aguardava e anunciava no deserto. João também esboça uma relativa satisfação por participar desse momento especial, na certeza de que sua missão, vivida e sentida no corpo, não foi em vão.

³³² Mc 1, 6.

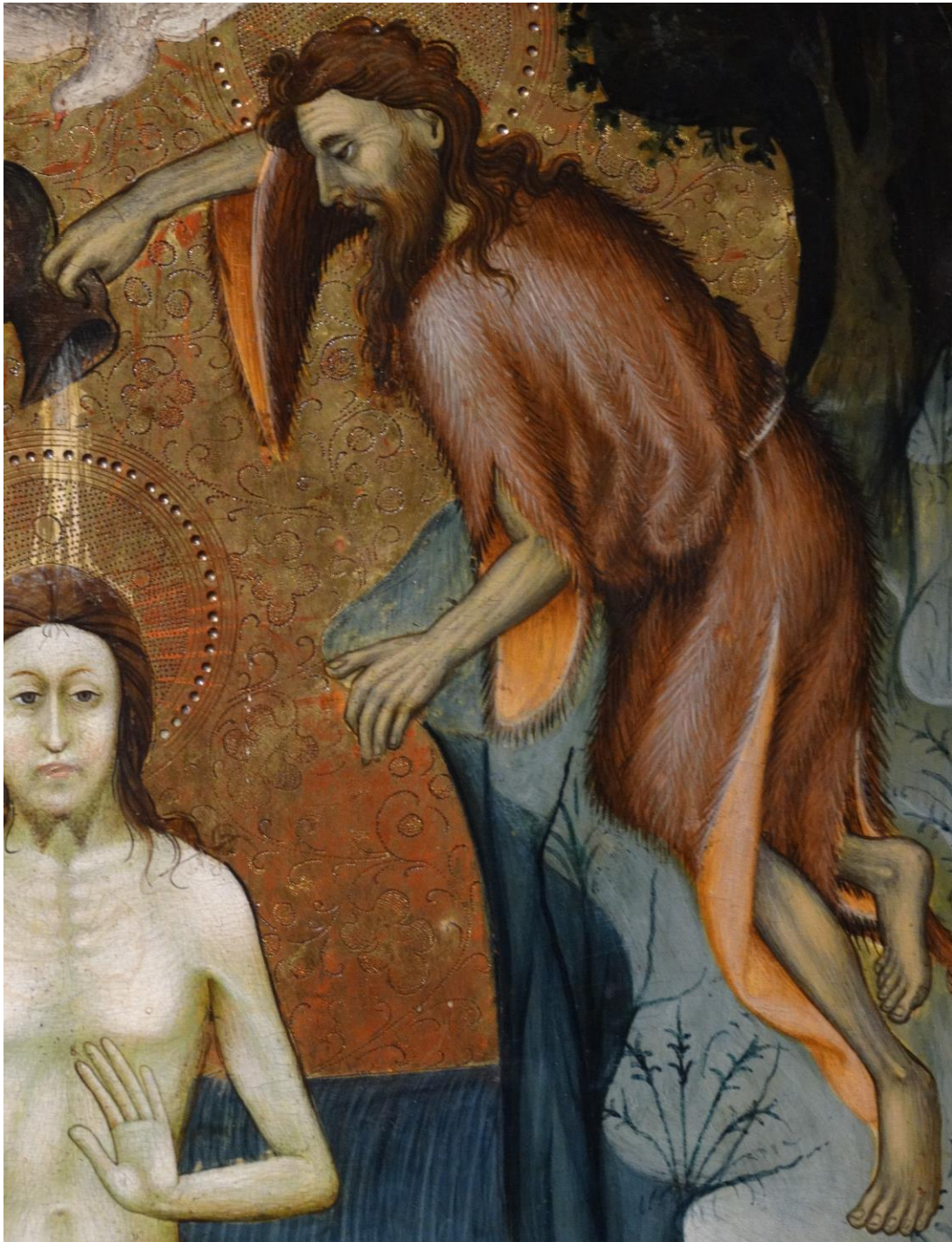


Imagem 29 – Detalhe aproximado do compartimento 5 do **Retábulo de São João Batista**.

O compartimento 6 (imagem 30) do retábulo revela uma incoerente atmosfera. Ocupam o mesmo espaço pictórico um banquete festivo e um assassinato. Trata-se da decapitação de São João Batista, levada a cabo, segundo o relato bíblico, por ordem do tetrarca Herodes Antipas.³³³ Vimos, no primeiro capítulo, que Herodes mandou prender João por ele ter

³³³ Mt 14, 1-12; Mc 6, 14-29 e Lc 9, 7-9.

repreendido sua união ilegítima com Herodíades, a esposa de seu irmão Herodes Filipe I. A decapitação do santo foi consequência de um pedido de Salomé,³³⁴ filha de Herodíades, ao rei que, inebriado por sua dança, atendeu à demanda da jovem. Herodes relutantemente mandou executar João na prisão e sua cabeça foi trazida num prato e dada à moça, que a entregou à mãe.

A composição cênica é um tanto confusa. A perspectiva, incipiente, é vislumbrada a partir da construção arquitetônica ao fundo. Tal elemento tem uma dupla função: é palácio do tetrarca e cárcere de João Batista. Na sucessão dos planos da imagem, os acontecimentos se confundem no mesmo espaço. Nossa interpretação tomará a representação da decapitação como o primeiro plano e o banquete de Herodes, Herodíades e Salomé como o segundo.

Salomé – curiosamente em típicas vestes nobres medievais – posiciona-se quase no centro da cena, e divide os planos. Oferece a cabeça de São João Batista numa bandeja de prata a Herodes Antipas e sua nova mulher (ou amante), Herodíades, também vestidos como aristocratas medievais. Esse *anacronismo nos trajés* das personagens já foi anteriormente discutido: as temporalidades do pintor e da cena retratada se entrecruzam e se superpõem. Martorell retratou, artisticamente, seu próprio universo.

³³⁴ O nome de Salomé não é citado em nenhum dos Evangelhos, que apenas mencionam a “filha que dança” (*Filia Saltasset*). Estima-se que a personagem tenha sido nomeada por Flávio Josefo (c. 37-100) em suas *Antiguidades judaicas* (c. 94). Nos séculos posteriores, Salomé torna-se motivo iconográfico recorrente, apresentada muitas vezes como uma espécie de *femme fatale*. Sobre a representação da personagem na Arte, ver BAERT, Barbara. *La Fille Dansante au prisme de l’interdisciplinarité (avec un détour par la Capella Marciana à Vénice)*. In: CHARRON, P. ; GIL, M.; VILAIN, A. (eds.). **La pensée du regard**: études de l’histoire de l’art du Moyen Âge offertes à Christian Heck. Turnhout: Brepols, 2016b. p. 25-36. Disponível em: <http://www.academia.edu/30733928/La_Fille_Dansante_au_prisme_de_l_interdisciplinarit%C3%A9_avec_un_d%C3%A9tour_par_la_Capella_Marciana_%C3%A0_V%C3%A9nice_in_La_pens%C3%A9e_du_regard._Etu_des_de_l_histoire_de_l_art_du_Moyen_%C3%82ge_offertes_%C3%A0_Christian_Heck_eds._Pascal_Charron_Marc_Gil_and_Ambre_Vilain_Brepols_Publishers-Turnhout_2016_p._25-36>. Acesso em: 20 fev. 2018.



Imagem 30 – Decapitação de São João Batista. Detalhe (compartimento 5) do Retábulo de São João Batista.

A cabeça, recém-cortada, ainda sangra. É esverdeada, baia, cor associada, na Arte, à morte.³³⁵ No primeiro plano, o corpo do santo jaz, inerte, numa profusão de sangue. Há no corpo do santo martirizado uma beleza plástica.³³⁶ No que se refere ao martírio, Cristo foi o supremo sofredor, “o homem de todas as dores” que, nas palavras de Santo Agostinho (354-430) em seus *Sermões*, “fez-se disforme, enquanto permanecia eternamente belo”.³³⁷ No caso de João Batista, sua santidade, assim como a de todos os santos, era a *imitação de Cristo*.

A Arte medieval não representava os mártires enfeados pelos tormentos, como se fazia com o Cristo. Para exortar a imitação, enquanto sublinhava-se, no Cristo, a imensidão do sacrifício e do sofrimento, nos mártires enfatizava-se a serenidade com que foram ao encontro do próprio destino.³³⁸ Na imagem, a cabeça decepada manifesta essa seráfica tranquilidade, como quem diz ao espectador “cumprí minha missão”.

Atentemos para as expressões das personagens. O soldado/carrasco que embainha a espada observa o corpo decapitado com um semblante que sugere uma contradição de sentimentos: satisfação por ter cumprido o seu dever e horror pela brutalidade diante de seus olhos. Herodes, ao fundo, transparece certa surpresa. É representado com a boca tristemente semicerrada e as mãos erguidas em sinal de repulsa, em acordo, ao que parece, com a relutância inicial em aceitar o pedido de Salomé. Tal sentimento, conforme nos iluminou a *Legenda Áurea*, é falsamente esboçado.³³⁹

Ao seu lado, no *Retábulo*, Herodíades exhibe um sorriso malicioso e contraditório. É a celebração de seu triunfo, ainda que transpareça inocência. A atitude de seu corpo é o espelho de sua alma, como expressão de sua pessoa, do que é, do que sente, do que vive, de seus vícios e de suas virtudes.³⁴⁰

Em que pese a posição que Martorell ocupa, a meio caminho das estéticas medieval e renascentista, é inegável que ele alcançou nesse último compartimento um considerável naturalismo na representação do corpo supliciado do santo (imagem 31). O sangue jorra do pescoço decepado com fluidez, atingida a partir de pinceladas vigorosas de vermelho.

³³⁵ Alusão ao quarto cavaleiro do Apocalipse, cujo cavalo apresentava essa mesma tonalidade. Diz o texto bíblico: “E vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu cavaleiro tinha por nome Morte; e a região dos mortos o seguia. Foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da terra, para matar pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras” (Ap 6, 8).

³³⁶ GÉLIS, 2008, p. 21.

³³⁷ ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 51.

³³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³³⁹ JACOPO DE VARAZZE, 2003, p. 726.

³⁴⁰ SCHMITT, 2003, p. 24.

Acumula-se em uma poça e, paulatinamente, coagula diante do espectador. É a crueza que atinge em cheio as emoções dos fiéis, o *páthos*, e lhes evoca uma devoção sincera e fervorosa. Ao mesmo tempo, educa-os na fé ao simbolizar a compreensão de que nossa verdadeira vida não está neste mundo. Aqui, somos mutilados, transgredidos, profanados, como João, pelo pecado e pelas injustiças. Estamos sempre fragmentados, à espera da Providência, que nos garantirá, na Eternidade, uma vida moral e corporalmente íntegra. Assim o diz Santo Agostinho:

Nada de defeituoso haverá nos corpos ressuscitados. Os que tiverem sido obesos e gordos, não retomarão toda a quantidade de seus corpos, mas o que exceder o normal será tratado como supérfluo. Ao contrário, tudo que a doença ou a velhice tiverem consumido nos corpos, será restaurado por Cristo com poder divino; o mesmo se verificará nos que, por magreza, tiverem sido demasiado esguios; com efeito, **Cristo não somente nos restituirá o corpo, mas ainda restaurará tudo que nos houver sido subtraído pelas misérias desta vida** (grifo nosso).³⁴¹

³⁴¹ SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. 2. ed. Tradução de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 3, livro 22, cap. 19.



Imagem 31 – Detalhe aproximado do compartimento 6 do Retábulo de São João Batista.

III.1.1. O subjetivo universo medieval das cores

O horizonte visual do mundo medieval, mesmo para os mais pobres, nunca foi incolor ou preto e branco. A efusão de tonalidades, sobretudo nesse *outono da Idade Média*,³⁴² revela a injustiça da pecha de *Idade das Trevas* atribuída a esse tempo tão colorido!³⁴³ O *Retábulo de São João* Batista, fruto dos últimos suspiros do medievo, testemunha essa realidade. Assim, convém que façamos, ao termo desta análise, breves observações a respeito da paleta de cores empregada em sua composição.

Há um predomínio de tons de vermelho, alaranjado, marrom, rosa, verde, azul, preto e, é claro, do dourado (tabela 1). No século XV, embora já assistamos a uma aproximação artística do realismo renascentista, permanece ainda no Gótico internacional certa despreocupação, por parte dos artistas, em retratar e/ou imitar a realidade. Suas criações ainda eram mais simbólicas do que figurativas, o que justifica certa *liberdade formal* que as imagens apresentam. Isso também se aplica às cores.

Sem a obrigação de imitar as reais gradações de tonalidades cromáticas do ambiente, a subjetividade os guiava: escolhiam aquelas que mais apreciavam.³⁴⁴ O azul e o vermelho, por exemplo, eram suas cores preferidas. Esse contraste também revela algo simbólico: o céu e a terra, o sagrado e o profano, o etéreo e o material, o universo e o cotidiano, simbolismo indissociável da religiosidade e da estética medievais.

Os tons mais escuros, como o marrom e o preto, eram muito utilizados devido à facilidade com que eram produzidos, já que os artistas recorriam a materiais orgânicos, como o carvão e a terra.³⁴⁵ A, digamos, “falta de nobreza” desses tons acabava por direcioná-los a colorir também personagens tidos como “menos nobres”, principalmente os camponeses. No retábulo, a utilização do marrom e das tonalidades terrosas sugere um simbolismo de extrema

³⁴² A expressão é tomada da clássica (e homônima) obra de Johan Huizinga (1872-1945). Ao analisar as formas de vida e de pensamento na França e nos Países Baixos durante os séculos XIV e XV, o historiador holandês descreve, nos dois primeiros capítulos (*A veemência da vida* e *O anseio por uma vida mais bela*), uma sociedade de sentimentos intensos e contrastantes, muitas vezes refletidos na visualidade (inclusive nas cores), e que ansiava pelo *Belo* como modo de vida. Ver HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 11-83.

³⁴³ COSTA, Ricardo da. *A anamnese estética* de Umberto Eco. In: _____. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017b. p. 216-217.

³⁴⁴ GOMBRICH, 2012, p. 181-183.

³⁴⁵ GAGE, John. **A Cor na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

importância quando associado à missão de João Batista: a humildade e a pobreza.³⁴⁶ O santo teve no desprendimento material uma das maiores de suas virtudes.

No retábulo, o rosa e o alaranjado parecem funcionar como *indícios simbólicos*. O rosa, mistura do vermelho e do branco, pode denotar uma relativa inocência. Está a meio caminho do vermelho e do branco, respectivamente entre a ambivalência carnal e a pureza. Talvez não seja coincidência sua presença no vestido de Salomé: mesmo cúmplice de um assassinato, ela era frequentemente representada como uma jovem inocente e manipulável. O alaranjado, por sua vez, escancara certas contradições.³⁴⁷ A meio caminho entre o vermelho e o amarelo, entre a carne e o espírito, ele parece anunciar *dúvidas existenciais*.³⁴⁸ Por exemplo, qual seria a conotação da tiara alaranjada de Salomé? Estaria o pintor a destacar sua dupla personalidade, jovem inocente a, ao mesmo tempo, mandante/cúmplice de um crime? Falsidade? E quanto às calças do carrasco? Seriam a manifestação pictórica do conflito interno já esboçado em seu semblante e que apontamos anteriormente?

É importante ressaltar que todas as nossas considerações a respeito das cores foram direcionadas pelas relações simbólicas que cada uma delas assumiu na civilização ocidental. Isso implica dizer que não há, por parte delas, um significado universal que foi rigidamente seguido pelos artistas. Nossas “reflexões cromáticas”, assim, seguem uma lógica subjetiva, por vezes especulativa, que não têm a intenção de fechar o campo das interpretações. Na impossibilidade de sabermos o real significado que o pintor quis imprimir à composição por meio das cores que utilizou, somos forçados a deixar todos esses questionamentos, por mais importantes que nos pareçam, em suspenso.

Não nos esqueçamos, por fim, do dourado, adorno cromático característico da Arte gótica. Com o brilho e o preço do ouro, fonte básica dessa tonalidade, iluminava-se as figuras, para realçá-las e fazê-las transcender simbolicamente.³⁴⁹

³⁴⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982. p. 150.

³⁴⁷ PASTOUREAU, Michel. Ver los colores de la Edad Media. ¿Es posible una historia de los colores?. In: _____. **Una Historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz, 2006. p. 125-145.

³⁴⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 708.

³⁴⁹ SCHMITT, 2002, p. 595.

Tabela 1 – Paleta medieval de cores³⁵⁰

Cor	Fontes
Vermelho	Sulfato de Mercúrio (HgS), também conhecido como cinábrio , em sua forma natural ou sintetizado; tetróxido de chumbo (chamado mínio – Pb ₃ O ₄); cores feitas à base de insetos (cochonilha [<i>Dactylopius coccus</i>], laca [<i>coccus lacca</i>], etc.).
Amarelo	Cores feitas a partir de plantas: reseda (<i>resedaceae</i>), açafreão-da-terra (<i>Curcuma longa</i>) ou açafreão (<i>Crocus sativus</i>); cores amarelo terra (Ocre – óxido de ferro hidratado), auripigmento (trisulfato de arsênico [As ₂ S ₃]).
Verde	Compostos à base de plantas: frangula (<i>Rhamnaceae</i>); compostos de cobre: azinhavre (camada de cor verde resultante da oxidação do cobre ou ligas que contêm cobre, como o latão) e malaquita (carbonato de cobre II).
Azul	Azul ultramarino (feito do mineral lápiz-lazúli); azurita (Cu ₃ (CO ₃) ₂ (OH) ₂ – carbonato de cobre hidróxido); substâncias feitas à base de plantas, como o anil .
Branco	Chumbo branco (carbonato de chumbo [PbCO ₃]); giz processado (forma processada de sulfato de cálcio , óxido de ferro , argila e pigmentos).
Negro	Carbono (de fontes como fuligem , carvão vegetal , ossos ou marfim queimado).
Dourado	Ouro , em lâminas finas ou pulverizado e mesclado com goma arábica ou ovos .
Prateado	Prata , em lâminas ou pulverizada; lâminas de estanho .

III.1.2. A memória artística de um cordeiro de Deus

O *Retábulo de São João Batista* esteve imerso num contexto histórico em que diversos ciclos iconográficos semelhantes foram compostos para rememorar os suplícios padecidos pelos mártires da fé. Essas imagens provocavam surpresa e admiração entre os fiéis, que iam às lágrimas com não rara frequência. Além disso, alimentavam a *dualidade dialética* em que estava baseada a piedade popular daqueles tempos. Eram cenas realistas que evocavam formas de punição comuns àquela sociedade. Além disso, recriavam acontecimentos maravilhosos, como a incrível e sobrenatural ausência de dor experimentada pelos santos martirizados e que se refletia, visualmente, em suas atitudes fleumáticas e impassíveis. O

³⁵⁰ Tabela elaborada e gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Ricardo da Costa. A paleta medieval de cores, como se vê, era um tanto restrita, o que se deve, em geral, às dificuldades em obter os pigmentos. A técnica predominantemente utilizada na pintura era a *têmpera*, em que os pigmentos eram constituídos a partir da mistura dessas fontes orgânicas com algum aglutinante, como a clara de ovo, por exemplo.

Retábulo, como tantas outras obras, foi uma verdadeira corporificação daquela religiosidade, calcada no gosto pelo maravilhoso, na emotividade efusiva e no desprezo pela sobriedade.³⁵¹

A elaboração dessas imagens acompanhava, ainda, um movimento, de fins da Idade Média, em que o interesse dos fiéis na devoção aos santos aumentou. Essa atração se manifestou não só nos compêndios hagiográficos, como a *Legenda Áurea*, mas também em peças teatrais e na prédica dos clérigos. A iconografia dos retábulos se baseou, em boa medida, nessa literatura e incorporou também a tônica persuasiva e inflamada dos sermões.³⁵² Com isso, a composição cênica assumiu contornos teatrais, com personagens em uma proximidade física com os observadores e um explícito interesse dos artistas em revelar a agonia dos mártires. Esse dramatismo histriônico das cenas, marcadas muitas vezes pela violência terrível, trouxe o corpo para o centro das reflexões. Os corpos dos santos representados revelavam, pois, o *poder da divindade*.³⁵³

Com o *Retábulo*, Martorell ultrapassou a simples representação imagética. Além de provocar uma multiplicidade de sentimentos, entre a serenidade e o espanto, a ternura e a dor, a alegria e o sofrimento, a vivacidade de sua têmpera deu corporeidade ao santo. Presentificou-o.

A análise do *Retábulo de São João Batista*, bem como dos vestígios que temos acerca de sua produção, leva-nos a considerá-lo, enfim, um *elemento estético preservador da memória*. Ao nos brindar com a representação da vida gloriosa e do trágico martírio do santo, Martorell nos coloca diante da *memória artística* de um *cordeiro de Deus* que, a exemplo de Cristo, foi imolado pela defesa de suas convicções e pela ousadia de sua fé.

Nesse sentido, o *Retábulo* materializa visualmente a ideia filosófica estoico-cristã de que *estar no mundo* deveria ser uma existência a serviço da moral, balizada pelas virtudes.³⁵⁴ Foi o que João Batista fez e assim o testemunha a pintura de Bernat Martorell. Enquanto esse retábulo estiver entre nós, estará também, em corpo e em espírito, o último dos profetas.

³⁵¹ MOLINA I FIGUERAS, 1996, p. 127-133.

³⁵² Um dos mais representativos predicadores do período foi São Vicente Ferrer (1350-1419). Uma análise de seus sermões pode ser conferida em FRANCO, Gustavo Cambraia. *A Letra e o Espírito*: estudo prévio para uma tradução de sermões representativos de São Vicente Ferrer (1350-1419) para a língua portuguesa. 2017. Tese (Doutorado em *Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea*) – Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA [ISIC-2012-022], Universitat d'Alacant, Alicante, Espanha, 2017.

³⁵³ MOLINA I FIGUERAS, 1996, p. 128-130.

³⁵⁴ COSTA, 2017a, p. 276-277.

III.2. São João Batista no deserto (c. 1604)

Avancemos. Caso tomemos os inícios pictóricos de Martorell como referencial, cerca de 180 anos. Estamos em Roma, ano de 1604. Os primeiros frutos da reação católica ao avanço protestante começavam a ser colhidos: eram tempos de uma relativa estabilidade política entre o papado e os demais reinos e da regulamentação das decisões do Concílio de Trento.³⁵⁵ Nascia desse processo, como vimos, uma *arte nova*, mais próxima do observador-fiel e, talvez, a mais intensa (ao menos no plano religioso) de que se tem notícia. Em meio a esse panorama, mais precisamente nas tabernas em torno da piazza Navona, estava Caravaggio, nosso *senhor das trevas*.

O pintor vinha de uma vertiginosa escalada rumo ao sucesso após o êxito de seus trabalhos nas capelas Contarelli e Cerasi. Amargava, no entanto, as primeiras rejeições a seu estilo “perigosamente profano”, ao mesmo tempo em que se tornava um homem cada vez mais irritadiço e afetado por seu humor, digamos, peculiar. Com a diminuição do ritmo das encomendas pouco tempo depois, seu padrão de vida também despencou, junto com o que restava de sua sanidade.

Em meio a esses altos e baixos, Caravaggio recebeu uma encomenda, por volta de 1604, das mãos de um importante mecenas, o banqueiro genovês Ottavio Costa (1554-1639). Havia fundado, em sociedade com o espanhol Juan Henriquez Herrera, o banco Herrera & Costa, uma das instituições financeiras mais poderosas da época, gestora dos rendimentos da Câmara Apostólica e das grandes fortunas de Roma. Admirador do artista desde seus primeiros anos na capital, Costa já era detentor de algumas de suas telas, como *Marta e Maria Madalena* (c. 1598)³⁵⁶ e *Judite e Holofernes* (c. 1602)³⁵⁷. Estima-se que tenha sido seu patrocinador mesmo nos anos em que esteve sob a proteção do cardeal Del Monte.³⁵⁸ Sabia, assim, que Caravaggio

³⁵⁵ É válida a reflexão de Emmanuel Le Roy Ladurie (1929-) sobre o período de reconstrução (tanto material como espiritual) que se estabeleceu após os “traumatismos da Reforma” (1517-1648). Ao analisar a condição da Igreja Católica na comuna francesa de Romans-sur-Isère no final do século XVI (1579-1580), afirma que seu estado era lastimável, especialmente devido ao período prévio de violência, e que só após 1580 – com a aplicação das “estritas diretrizes do Concílio de Trento” (1545-1563) – ela recebeu “mutações revigorantes”. Ver LADURIE, Emmanuel Le Roy. **O Carnaval de Romans**. Da Candelária à Quarta-feira de Cinzas (1579-1580). São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 36-37.

³⁵⁶ Óleo sobre tela, 100 x 134,5 cm, Detroit Institute of Arts, Michigan, Estados Unidos.

³⁵⁷ Óleo sobre tela, 145 x 195 cm, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma, Itália.

³⁵⁸ SPEZZAFERRO, Luigi. The Documentary Findings: Ottavio Costa as a Patron of Caravaggio. **The Burlington Magazine**, Londres, v. 116, n. 859, p. 570/579-586/591, out. 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/877818?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 03 fev. 2018.

tinha as mãos mais hábeis para pintar seu *João Batista no deserto* (imagem 32), que analisaremos a seguir.

O quadro foi composto, originalmente, para ocupar o altar de uma pequena capela situada nos domínios dos Costa em Cosciente, um vilarejo próximo a Albenga, na Ligúria. É provável, no entanto, que nunca tenha sido instalado no local. Uma cópia foi feita para a capela enquanto o original permaneceu guardado na coleção privada da família Costa até o final do século XVII. Não se sabe ao certo como, mas a pintura voltou à cena do mercado artístico em 1844, na Inglaterra, até finalmente integrar o acervo do Nelson-Atkins Museum of Art,³⁵⁹ nos Estados Unidos, pouco antes da década de 1950.³⁶⁰

Pintado em óleo sobre tela (173 x 133 cm), *João Batista no deserto* é provavelmente o terceiro quadro de Caravaggio dedicado ao santo. Como vimos, o artista tinha uma especial predileção pelo profeta ao enxergar nele um “santo naturalista” por definição, numa identificação quase autobiográfica. A composição coincide com o final dos “anos de San Luigi”,³⁶¹ período de grande reconhecimento do pintor em Roma e de uma acentuação da tônica realística de seus trabalhos. O momento era delicado, afinal a abordagem crua e cotidiana que Caravaggio fazia do universo sacro já havia sido, não poucas vezes, motivo de escândalos. Por mais que esse João Batista passasse ao largo das polêmicas, não foi representado de maneira convencional e idealizada. Longe disso.

A cena dispensa boa parte dos elementos tradicionalmente associados à iconografia do santo. Não se vê o Cordeiro, nem a cruz de madeira e muito menos o filactério. João é um rapaz jovem de cabelos alourados, que descansa sobre a ramagem, enquanto se apoia num cajado de madeira fina, bifurcado na extremidade superior. A intensidade das sombras de Caravaggio, associada ao destaque dado à alvura da pele do santo, traz uma iluminação mais austera, quase lunar. A vegetação em tons ocres, tanto ao fundo como aos pés dele, testemunham essa ausência solar, numa atmosfera outonal de cair da noite. A presença da folhagem, aliás, nos leva a questionar: onde está o deserto do título? A versão anglicizada parece adequar-se melhor ao colocar João na *wilderness*, território selvagem, ermo, onde aflora o contato solitário consigo mesmo e com o mundo.

³⁵⁹ Site: <www.nelson-atkins.org>. Acesso em: 03 fev. 2018.

³⁶⁰ MOIR, Alfred. **Caravage**. Paris: Cercle d'art, 1994. p. 28.

³⁶¹ LONGHI, 2012, p. 81.

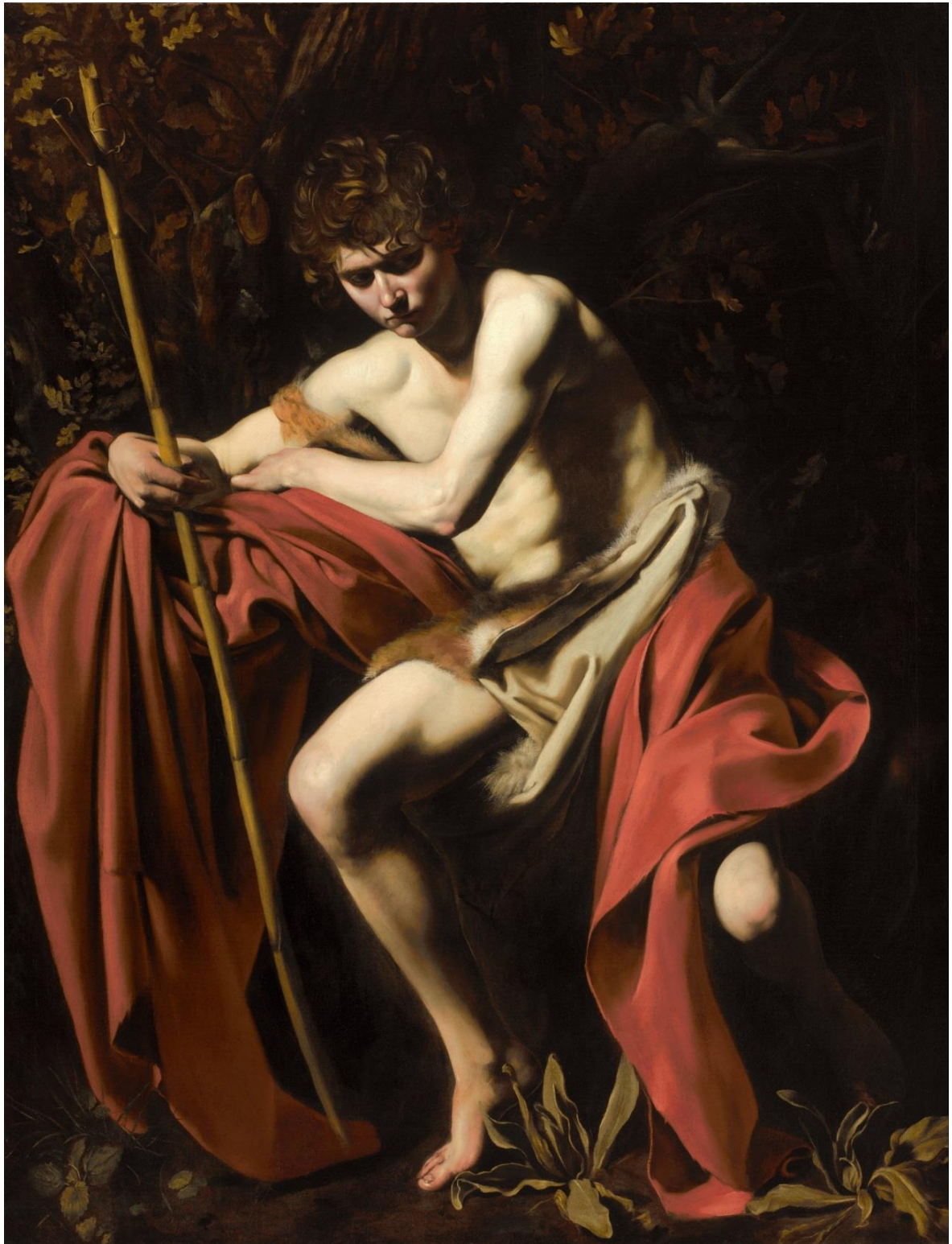


Imagem 32 – São João Batista no deserto (c. 1604), de Caravaggio. Óleo sobre madeira, 173 x 133 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Estados Unidos.

Fonte: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Bautista_\(Kansas_City\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Bautista_(Kansas_City))>. Acesso em: 04 fev. 2018.

Sua expressão é grave, o olhar cabisbaixo. Seus olhos, encobertos pelas sombras, indicam que sua alma também está oculta. A posição vertical e ativa de seu corpo, à maneira da

grandiosidade do *São Mateus* do altar da capela Contarelli, contrasta com os sentimentos que aquele jovem parece esconder de nós. Sua tensão é evidente e nos atinge com um silêncio constrangedor, a indicar que ele não quer ser molestado por ninguém.

A mancha escura desce pelo pescoço e pelo dorso, abocanha o costado e eclipsa parte do joelho e de sua perna esquerda. Mais que um efeito da incidência luminosa, ela revela a existência sombria daquele quase adulto, feito prisioneiro de um mundo interior conhecido pelas por ele próprio. Esse tom reflexivo dá a João Batista a possibilidade de figurar as tensões existenciais de qualquer pessoa que o encare. De Caravaggio, seu criador, a nós mesmos, os espectadores, ansiosos em sondar seus mais íntimos sentimentos. Ou seriam os nossos?

Dois atributos denunciam que aquela personagem se trata, de fato, do santo: a veste de pelos de camelo e o manto vermelho. O primeiro cobre delicadamente sua região pubiana, enquanto uma delgada tira desliza por seu braço direito; o outro traje se distribui, de forma despojada, entre sua perna esquerda e a mão que empunha o cajado. Além de tornarem a composição mais atrativa, elas prefiguram, simbolicamente, sua missão de encaminhar o Messias e também o seu martírio. Tanto quanto o sangue que será derramado, o manto rubro é indício da representação do corpo, manifestada numa espécie de *encarnação* da pintura. Trata-se de uma condição necessária para que o olho se desvie, perpassa a superfície da tela e chegue à profundidade do significado da obra. Corresponde, pois, à intensidade do corpo que se faz visível mediante a superfície pictórica e se revela ao olhar que o vê. O vermelho é uma *cor limite* que desperta a pintura como corpo e como sujeito, capaz de despertar sentimentos físicos nos espectadores.³⁶²

A vestimenta, como vimos, nunca é um invólucro neutro, mas torna materiais as intenções corpóreas. Aqui, ela é um convite ao corpo do santo. Ela revela muito mais do que encobre. A gravidade da cena a puxa para baixo e cria uma expectativa pela *nudez iminente*, nudez que não é um estado, mas um *acontecimento* que repentinamente subtrai as vestes e que remonta, teológico-filosoficamente, à queda de Adão e Eva. Ao desobedecerem a Deus, os pais da Humanidade *viram-se nus*, e perderam, com a introdução do pecado no mundo, a *veste da graça divina* sobre eles. Ao *desvelar* esses corpos, a nudez se torna um problema da natureza humana em sua relação com a graça divina.³⁶³ A pintura de Caravaggio não permite essa

³⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

³⁶³ AGAMBEN, 2014, p. 95-101.

nudez total, em que pese o tom profano que se estabelece. Seu João Batista tem o corpo quase descoberto, indício da linha tênue que separa a virtude do pecado. Ele não está nu. Ainda não.

E seu corpo? Torneado, tem a musculatura devidamente marcada no abdômen, nos braços e nas pernas. A posição em que se encontra favorece sua corporeidade, a ponto de quase nos esquecermos de que se trata de um santo. Sua juventude e beleza evidentes fazem dele um daqueles sedutores inatingíveis, que evoca o desejo por onde quer que passe. A representação de seu corpo, assim, é patética por excelência, embora não nos dirija a uma piedosa devoção. As reflexões de Aby Warburg (1866-1929) acerca do *páthos* serão úteis para compreendermos esse desvio.

Ao se debruçar sobre a arte florentina do século XV, Warburg identificou um recurso ao que chamou de *fórmulas do patético* (*Pathosformeln*) “[...] genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma”.³⁶⁴ O retorno a esses motivos significava uma ruptura com a Arte e a mentalidade medievais, marcadas por uma maior *contenção expressiva*. Inspirado pela filosofia de Nietzsche (1844-1900), ele percebeu que essas *Pathosformeln* eram, na Antiguidade clássica, *apolíneas*, idealizadas, direcionadas a uma *contemplação virtuosa* e dignamente expressa por *sentimentos suavizados*. Os mestres florentinos, pelo contrário, procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana, o que levou Warburg a compreender que eles produziram um *páthos dionisíaco*, marcadamente profano, manifesto em gestos e expressões de violentas paixões.³⁶⁵

Essas elaborações não se restringem à Arte renascentista, mas se projetam também sobre o Barroco. Quando voltamos a *São João Batista no deserto*, percebemos que sua expressividade e a representação de seu corpo vão ao encontro desse *páthos dionisíaco* e evocam nos observadores sentimentos quase eróticos que reforçam o caráter naturalista da pintura. A contemplação, distante da idealização *apolínea* e da veneração religiosa, torna-se, pois, corpórea.

Tanto quanto as *fórmulas do patético*, o quadro manifesta, ainda, a noção warburguiana de *sobrevivência*.³⁶⁶ Alguns dos motivos e atributos próprios da estética clássica transcendem as

³⁶⁴ WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: _____. **Histórias de fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 91

³⁶⁵ GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 45.

³⁶⁶ A noção de *sobrevivência* foi brevemente esboçada pelo autor em WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus* e *A primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: _____. **Histórias de fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências.

temporalidades da Antiguidade e do Renascimento e sobrevivem na tela de Caravaggio. A *atmosfera profana da tela* não anuncia apenas uma presença indireta de Dionísio (ou Baco), mas transforma São João em um simulacro da representação clássica do deus pagão do vinho e das orgias, o que garante sua fantasmagórica sobrevivência mesmo na Arte religiosa cristã.

Essa obra é um exemplo da sensibilidade do pintor aos dramas da presença e da existência humana, cotidianamente vividos por ele.³⁶⁷ As feições reflexivas desse João Batista (imagem 33) nos levam a uma identificação não só física, mas psicológica, com a sentimentalidade que ele exprime. Humano em essência, torna-se, apesar de sua expressão incompreendida, um símbolo inteligível e acessível. Testemunha uma nova e radical visão iconográfica em que a personagem veicula mais do que uma experiência religiosa e social. Expressa, corporeamente, as preocupações e os sentimentos de um mundo interior inteiramente seu que, de algum modo, confunde-se com o nosso.

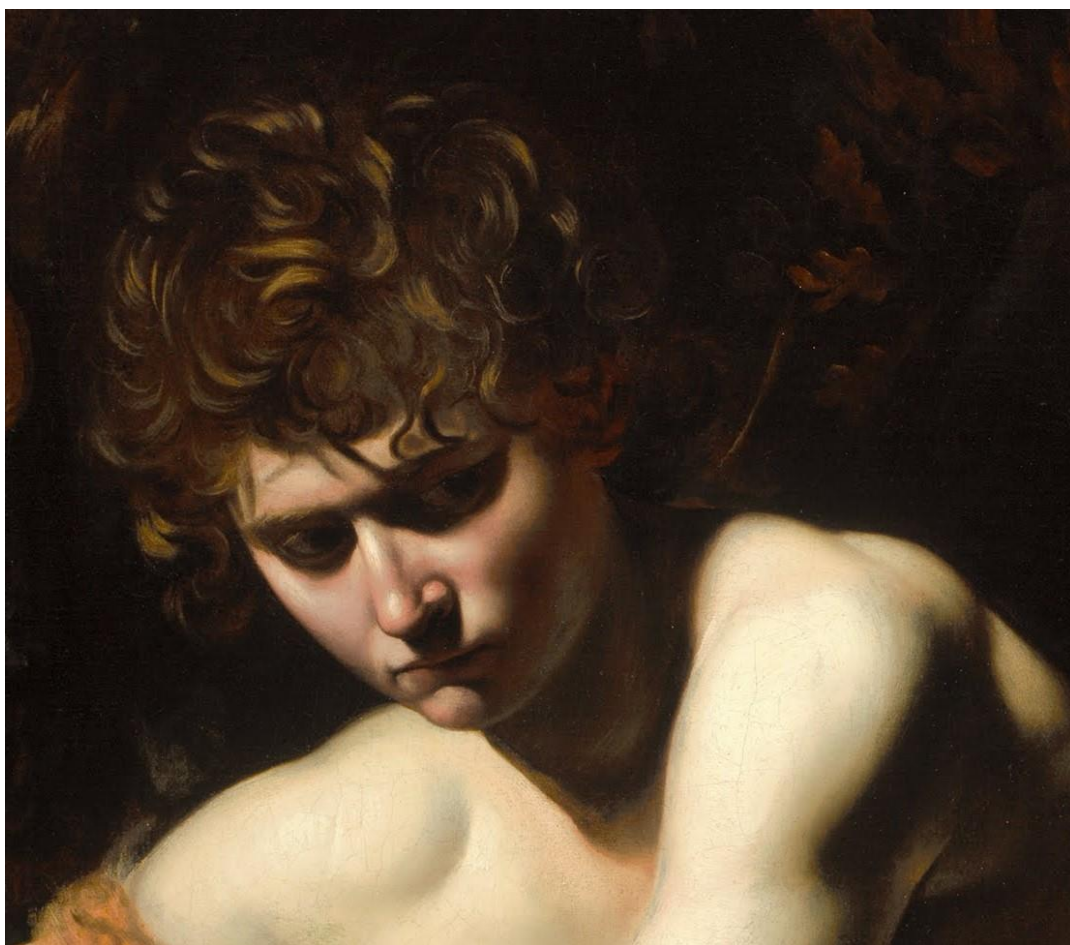


Imagem 33 – Detalhe aproximado de **São João Batista no deserto**.

São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 27-86. Outro estudo que se debruça com mais profundidade sobre essa ideia está em DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013b.

³⁶⁷ ROBB, Peter. **M: the man who became Caravaggio**. Nova York: Picador, 2001.

III.3. A decapitação de São João Batista (1608)

O assassino em potencial, como vimos, não tardou em se manifestar. Após o entrevero com os irmãos Tomassoni, em 1606, que resultou na morte de Ranuccio, Caravaggio fugiu da pena capital que recebera em Roma. Permaneceu cerca de nove meses em Nápoles onde, *mirabile dictu*, não teve qualquer problema com a polícia ou a Justiça. Rumou, enfim, para Malta, a ilha-fortaleza da Santa Ordem dos Hospitalários. Era o início de sua busca pela remissão.

A admissão à Ordem, em julho de 1608, garantiu-lhe, além do colar de ouro, dos paramentos de cavaleiro e de dois escravos, o porte legal da espada e um tácito acordo pelo esquecimento de seu crime. Tornou-se, pois, um intocável sob a proteção do grão-mestre Alof de Wignacourt (1547-1622).

Como todo bom artista, deixou o melhor para o final. Em sua (curta) fase maltesa, um dos últimos suspiros de sua conturbada carreira, produziu telas “genuinamente caravaggescas”, em que as características de seu estilo pessoal, como o *tenebrismo*, a composição grandiosa e o tom naturalista e patético das personagens, foram acentuadas e levadas às últimas consequências. *A decapitação de São João Batista* (imagem 34), considerada por especialistas a maior e talvez a mais tocante, profunda e complexa pintura histórica do século XVII,³⁶⁸ testemunha essa espécie de mergulho em si mesmo dado por Caravaggio.

A tela foi encomendada por Wignacourt para ocupar o altar da capela dos noviços da Ordem, na Co-Catedral de São João, em La Valetta, capital da ilha. De proporções grandiosas (pouco mais de cinco metros de largura por três e meio de comprimento), ela recobre toda a parede leste do oratório, que não era então apenas um local de cerimônias e orações – ali estavam sepultados, sob o piso, os cavaleiros mortos em combate contra os turcos nas disputas pelo domínio do Mediterrâneo, o que fazia do ambiente um *mausoléu de mártires*. Nada mais passível de identificação com o João Batista de Caravaggio que, como aqueles guerreiros, foi executado pelos caprichos de um déspota oriental. A obra teria, assim, um valor particularmente sagrado para a Ordem.

Tanto a dimensão descomunal da obra quanto o espaço nela representado operam uma estranha *eliminação da fronteira entre a arte e a vida*. Essa noção, tão cara às reflexões

³⁶⁸ SCHAMA, 2010, p. 70.

contemporâneas, fundamenta-se na interação estabelecida entre o objeto artístico e o espectador, em que os planos ocupados por ambos se confundem e a experiência da contemplação transcende o olhar. O pátio em que a cena estava ambientada era o mesmo local em que os criminosos eram encarcerados e executados a mando dos cavaleiros. Não se trata, pois, da ilusão pictórica de um espaço contínuo em que o observador pode entrar sem ter de transpor uma barreira.³⁶⁹ A sensação de que este é um drama da vida real a acontecer diante dele faz com que a pintura invada e se aproprie do ambiente da capela, sem que a moldura seja capaz de contê-la no espaço que lhe é devido. Caravaggio não apenas fez com que as imagens parecessem reais, mas também agiu com vida, uma força e intensidade que não tinham sido vistas, até então, na Arte europeia.

A composição é sombria. Reúne as características de um Caravaggio em seu estado artisticamente mais bem acabado: a técnica soberba de um dos precursores da pintura barroca, com um jogo de luz e sombra marcante e a violência que extrapola os limites da emoção e da razão humanas. Envolta por obscuro cenário, o artista nos oferece um retrato da nossa – e também da sua – alma, bela e violenta, reles e elevada.

São dois planos. No primeiro, São João, seu carrasco, o carcereiro, Salomé e uma senhora idosa. Ali ocorre a decapitação. No segundo, dois prisioneiros se debruçam sobre as grades de sua cela e observam o que acontece. Há muito o que ver. O espaço da cena cria um paradoxo, atmosfera que reúne o contraste entre os intensos ruídos de uma execução e um repentino silêncio, tão logo a espada opere a excisão da cabeça. A pintura é repleta de espaços vazios, pressentimento e horror. É o ponto de vista dos dois encarcerados, ao fundo, que antevêm seu futuro.

³⁶⁹ Ibid., p. 74.



Imagem 34 – A decapitação de São João Batista (1608), de Caravaggio. Óleo sobre tela, 361 x 520 cm, Co-Catedral de São João, La Valetta, Malta.
Fonte: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_D%C3%A9collation_de_saint_Jean-Baptiste_\(Le_Caravage\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_D%C3%A9collation_de_saint_Jean-Baptiste_(Le_Caravage))>. Acesso em: 05 fev. 2018.

O carcereiro está vestido de maneira simples (imagem 35), com calças justas e uma camisa larga, de mangas quase esvoaçantes. Ganha destaque a capa esverdeada com douramentos que traz sobre as demais peças, associada ao molho de chaves que pende de sua cintura. Esses elementos materializam sua autoridade, além de torná-lo a encarnação da violência estatal. Ele é o agente implacável e impaciente da decapitação, que aponta apressadamente, dedo em riste, para a bandeja onde deveria ser colocada a cabeça de João. É um homem frio, endurecido pelas atrocidades que mandara executar ao longo de tantos anos.

Suas evidentes e pesadas chaves sugerem uma *relação simbólica* com o sucessor de São Pedro, o papa, dono das chaves da Igreja de Cristo. Caravaggio fora julgado por homicídio e condenado à morte por determinação do pontífice que, além de líder religioso, era o soberano de seus Estados. Daí a ambiguidade: pode um papa, defensor da fé e da vida, ordenar a execução de um criminoso? Na imagem do carcereiro, esse paradoxo é sutil, embora não descartemos a aproximação autobiográfica com o passado do pintor. Se o carcereiro está investido de autoridade, por que comanda o assassinato de um inocente?

Além de representar a impiedade própria dos Estados modernos, Caravaggio o apresenta, ainda, como um alerta à violência dos ditos infiéis. O carcereiro, de barba longa e expressão austera, é um guerreiro turco. Desde a queda de Constantinopla (1453), século e meio antes, a palavra *turk* se converteu, no léxico europeu, em sinônimo de brutalidade e barbaridade. Era na capela onde se encontra a pintura que os noviços da Ordem eram iniciados em sua rígida disciplina e preparados para a possibilidade de uma morte cruel em alguma terra distante. A vitória contra os turcos, algumas décadas antes, duramente conquistada, lembrava-os que o inimigo ainda estava no mar.

Salomé (imagem 36) é uma jovem de cabelos louros amarrados nas costas, vestida com uma peça longa que intercala partes escuras e brancas. Há uma notável contradição nessa personagem. Sua pele, muito clara, é sinal de sua nobreza e de uma suposta inocência, marcada também por suas feições jovens. Essa pureza se desvanece tão logo ela se apressa em estender a bandeja dourada para receber a cabeça do mártir. Obediente ao carcereiro, ela se aproxima do momento da execução com o corpo encurvado e a encarar o prato compenetrada, certa de sua função. Teria ela visto, naquele objeto, o reflexo de suas contradições?



Imagem 35 – O carcereiro. Detalhe aproximado de *A decapitação de São João Batista*.

Uma vez mais Caravaggio trouxe a figura do pecador para o centro da composição, banhada pela luz. O carrasco está com o dorso desnudo, representação semelhante à do algoz de *O martírio de São Mateus* (imagem 17, p. 96). A iluminação da cena destaca sua musculatura,

com costas e braços tensionados em razão da tarefa que executa. Sua testa franzida e seu olhar profundo denunciam a concentração que emprega para decapitar o santo, mesmo que, para ele, trate-se de uma tarefa simples e mecânica. O golpe fatal já foi desferido, a espada jaz ao lado da cabeça de João. O verdugo, no entanto, precisa concluir seu serviço: inclina-se para frente e levanta o cabelo do santo para terminar de separar a cabeça do corpo com o afiado e reluzente punhal que traz na mão direita. O grito de dor é logo seguido pelo silêncio. Sente-se a última palpação do mártir degolado, estendido no solo.³⁷⁰ Morto.

Essas três personagens – o carcereiro, Salomé e o carrasco – parecem manifestar uma inversão das tradicionais personificações representadas na Arte. O nu heroico e idealizado é um implacável carniceiro. O homem mais velho, tradicionalmente ostentador da longa barba da *Sabedoria*, é um impiedoso agente do poder secular. A jovem e delicada moça de braços expostos, tida há muito como a encarnação do *Belo*, porta o troféu do crime. Não há espaço para figurações virtuosas numa cena dominada por um crime.

A senhora ao lado de Salomé (imagem 36), com feições vincadas e aterrorizada, é a única que transparece compaixão. Provavelmente uma criada da moça, ela está ali para ajudá-la na missão de recolher a cabeça do santo. Sua representação recorda a velha presente em *Judite e Holofernes*³⁷¹ e na *Ceia em Emaús* (1606).³⁷² Tomada pela angústia e pelo horror, ela segura a cabeça com as mãos (ou talvez tape as orelhas, para não ouvir o brado de João). Sua expressão patética se associa às funções cênicas das demais personagens numa *ruptura com o tempo*: a cadeia de ações que realizam se completa e prossegue em nossa imaginação, num *perpetuum mobile* de selvageria, violência e impiedade.

A distância imaginária que separa a ação do plano de fundo com os dois prisioneiros é a mesma que a separa de nós. Diante da cena aterradora, sentimo-nos como eles, confinados e impotentes. Caravaggio torna essa obra uma confissão dos limites de sua arte. Realizada no auge de sua capacidade artística, a tela revela a impotência, nossa e do artista, ante aquele barbarismo belamente representado.

³⁷⁰ LAMBERT, 2015, p. 78.

³⁷¹ Ver nota 357.

³⁷² Óleo sobre tela, 141 x 175 cm, Pinacoteca di Brera, Milã, Itália.



Imagem 36 – Salomé e sua criada. Detalhe aproximado de A decapitação de São João Batista.

Sujeito à crueldade de seus algozes, São João Batista está estirado no chão, com as mãos atadas às costas. Ao tirar-lhe o lugar de destaque na composição e concedê-lo ao carrasco, o pintor transmite a mensagem de que *o pecado domina o mundo*, embora a salvação seja possível para aqueles que a perseguem. Está semicoberto pela mesma vestimenta com que

fora representado no quadro de 1604, o manto vermelho e o traje de pelos de animal, sinais do sangue derramado no martírio e da imolação daquele *cordeiro de Deus*.

Imberbe, sua fisionomia é jovem (imagem 37), diferente da iconografia tradicional, em que era quase sempre barbado e marcado por linhas de expressão. Com a testa franzida, os olhos quase revirados e a boca levemente entreaberta, suas feições tornam visível a profundidade da dor. O sofrimento é humano. Carnal.

O movimento de seus cabelos sugere as contrações involuntárias do corpo, iniciadas após seu pescoço ter sido mutilado.³⁷³ Sua cabeça é segurada com truculência pelo braço contraído do carrasco. O sangue se esvai e se acumula numa pequena poça no limiar da tela. Sua tonalidade vermelha vibrante, como a do manto, contrasta com a atmosfera sombria, e sugere a *encarnação* da pintura. Com o olhar quase perdido, o santo contempla o fluido que, como sua alma, abandona o corpo profanado pelo homicídio.

Caravaggio também inova ao esboçar sofrimento no rosto de João, diferentemente do que foi feito por Martorell. Como vimos, os santos mártires eram tradicionalmente representados, nos séculos anteriores, com uma tranquilidade fleumática e seráfica. Embora sua expressividade não seja acentuada como na *Medusa* (imagem 15, p. 90), suas feições veiculam o instante doloroso da morte, representação acorde com os princípios naturalistas do pintor.

É preciso considerar, aqui, os reflexos de um movimento histórico-social, percebido desde fins da Idade Média, de *contenção corporal como forma de civilidade*.³⁷⁴ A estruturação de sociedades de corte na Europa exigia cada vez mais da população a *civilização* de seus corpos, de modo que se assistiu, até o século XIX, a um processo de contenção e de domesticação das pulsões corpóreas. Testemunham isso os inúmeros manuais de civilidade que proliferaram no período e que recomendavam modos de portar-se à mesa, gesticulações a serem evitadas, além de um controle dos sentimentos.³⁷⁵ Essas reflexões também foram

³⁷³ Vê-se, aqui, a contradição em que a cabeça morre e o corpo decapitado permanece “vivo” por alguns minutos, em meio a seus espasmos. É como se o corpo “recordasse” sua cabeça e seu eu interior permanecesse vivo e sentisse a dor mortal que afeta seu pescoço. – LARRAÑAGA, Josu. La imagen sobre el cuerpo. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madri, v. 1, n. 9, p. 191-202, 1997. p. 196-197. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A/5987>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

³⁷⁴ COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as emoções. Do século XVI ao começo do século XIX. Petrópolis: Vozes, 2016; BURKE, Peter. The language of gesture in early modern Italy. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (eds.). **A Cultural History of Gesture**. Ithaca (Nova York): Cornell University Press, 1992b. p. 71-83.

³⁷⁵ Material também trabalhado pelo sociólogo Norbert Elias (1897-1990) em seu clássico **O processo civilizador**. Cf. ELIAS, Norbert. O processo civilizador. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 2 v.

transpostas à Arte, que iniciou, com o Renascimento, uma suavização dos gestos e das expressões físicas dos corpos representados.



Imagem 37 – São João Batista morto. Detalhe aproximado de A decapitação de São João Batista.

Caravaggio, no entanto, posicionou-se como um “ponto fora da curva”. Para ele, o corpo era expressão, intérprete do pensamento, linguagem natural da alma. Não podia – e não queria – contê-lo, muito menos domá-lo, mas representá-lo livre de qualquer amarra, com sentimentos verdadeiros. Seu João Batista ainda reflete as imposições dessa racionalização expressiva, embora não deixe de manifestar sua essência autenticamente caravaggesca, isto é, patética.

Ao representar o assassinato do santo, o artista se empenhou em manifestar as dimensões do sacrifício redentor e do renascimento, significado último do martírio. A entrega de São João prenunciava o sacrifício redentor de Cristo e o meio para renascer através do derramamento de sangue. Quem entenderia a urgência dessa imolação expiatória melhor que um assassino que, justamente por aquele quadro, teve a oportunidade de uma vida nova?³⁷⁶ Como na *Medusa*, o sangue espalhado dá origem ao mesmo tipo de coagulação coralina, fonte da Arte e da vida. Caravaggio o utiliza para assinar o nome de sua redenção: “Fr Michelangelo”.³⁷⁷ Já não era mais o criminoso, mas o *frater* (irmão) da Ordem que o acolhera, batizado por aquele sangue salvífico.

Mas os esforços pela reabilitação não tardaram a ser sabotados por seu temperamento. Logo retornaria ao crime, o que lhe custaria a expulsão da Ordem. Permaneceu assim até o fim, à vã espera de um perdão.

Caravaggio levou às últimas consequências os paradoxos da abordagem dos corpos. Caminhou no sentido oposto ao de Michelangelo, seu ilustre e homônimo predecessor, e de outros mestres do Renascimento, que pretendiam nos corpos que pintavam o reflexo da beleza vinda da mão de Deus. Representou a realidade nua e crua a partir de uma arte religiosa perigosamente profana, quase sacrílega. Ao *naturalizar o ideal*, contrariou a proposta filosófica da Arte medieval (e também renascentista) ao desassociar o Belo de sua dignidade. Eis o cerne de sua revolução artística, que tem no corpo o seu *leitmotiv*.

As duas obras que analisamos testemunham, em suma, a centralidade e o protagonismo do corpo em sua pintura. Autobiográficas, tornaram o corpo de São João Batista *locus* das tensões psicológicas vividas pelo pintor, santo, aliás, dito “naturalista” por excelência e que manifestou no próprio corpo a gênese de sua missão e de sua devoção. Como Martorell, a

³⁷⁶ SCHAMA, 2010, p. 75.

³⁷⁷ Esta foi a única obra assinada pelo pintor. Ver LAMBERT, 2015, p. 83.

decapitação composta por Caravaggio foi também uma *memória artística de um cordeiro de Deus*. A diferença reside na nova *ekphrasis*³⁷⁸ que inaugurou:³⁷⁹ ao invés de promover e excitar a devoção popular, interiorizou os dramas existenciais representados e que, identificados com os nossos, foram sentidos corporeamente.

III.4. A *rasgadura* aberta: visões contemporâneas sobre o corpo

Analisamos manifestações estéticas e artísticas do corpo em imagens que, por vezes, ultrapassaram seus contextos histórico-culturais. A História da Arte é fundamentalmente anacrônica, aberta a discussões sem temporalidades fixas.³⁸⁰ Por isso, não restringimos as imagens à sua mera legibilidade e, neste último item de nossa dissertação, associaremos visões contemporâneas sobre o corpo ao estudo iconográfico desenvolvido até aqui. Uma vez feitas as “incisões” que permitiram esta pesquisa, manteremos aberta a *rasgadura*.³⁸¹

III.4.1. O sofrimento do corpo como *ornamento*

A decapitação de João Batista foi um dos temas mais notáveis no *corpus* imagético deste trabalho. Naquelas cenas, o ferimento mortal operado pela espada do carrasco e a profusão de sangue do corpo do santo foram centrais nas pinturas de Martorell e de Caravaggio, além de evocarem um horror patente.

Mas não apenas isso. Por mais que o momento retratado seja chocante, o corpo do santo martirizado parece envolto por uma espécie de *beleza plástica*.³⁸² Conforme já discutimos,

³⁷⁸ A *ekphrasis* (εκφραζειν, “explicar até o fim”) corresponde, na acepção clássica, à descrição verbal de uma representação visual. O sentido aqui empregado está relacionado às novas possibilidades interpretativas, distantes da piedade popular despertadas pelas representações de João Batista de Caravaggio. Ver MUNSTERBERG, Marjorie. *Ekphrasis*. In: *WRITING About Art*. c. 2009. Disponível em: <<http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁷⁹ BAERT, 2016, p. 264-267.

³⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 17.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 185-190.

³⁸² GÉLIS, 2008, p. 21.

Cristo foi “o homem de todas as dores”, supremo e deformado sofredor, mas eternamente belo.³⁸³ No caso de João Batista, sua santidade nada mais era que a *imitação de Cristo*.

Esse é o motivo da Arte medieval não ter representado os mártires tão enfeados pelos tormentos, como se fazia com o Cristo. Para exortar a imitação, enfatizava-se neles a serenidade com que foram ao encontro do próprio destino, enquanto sublinhava-se, no Cristo, a imensidão do sacrifício.³⁸⁴ Nas imagens, a cabeça decepada manifesta, com diferentes matizes, essa *seráfica tranquilidade* – em que pese o tom mais doloroso da arte de Caravaggio.

As mutilações de corpos de santos, nas concepções filosófico-teológicas medievais, serviam à revelação da beleza de suas almas, iluminadas pelo Espírito Santo. Nas palavras de Clemente de Alexandria (c. 150-215), uma das principais fontes do pensamento da época, “a melhor beleza é, em primeiro lugar, a da alma [...] quando está adornada pelo Espírito Santo e os resplendores que emanam d’Ele: a justiça, a prudência, a fortaleza, a temperança, a benevolência e o pudor. Nunca se viu cores tão radiantes como essas”.³⁸⁵ As violações contra os corpos dos mártires realçavam o que havia de mais belo em cada um daqueles espíritos devotos. Na Arte, há um duplo embelezamento: da temática abordada e da pintura produzida. Os ferimentos, cortes, torturas, mutilações e profanações dão lugar a graciosas composições e funcionam como seus *ornamentos*.

Os mórbidos elementos que materializam o sofrimento de João Batista no momento da decapitação, o sangue e os ferimentos, são *ornamentos* das imagens que analisamos. Não é o corpo humano, seu *páthos*, o “mais imediato objeto de ornamento”?³⁸⁶

O *ornamento* na Arte foi criticado desde o início do século XX por parte de alguns dos grandes nomes do Modernismo, como Le Corbusier (1887-1965), quem clamou por uma *eliminação do supérfluo*³⁸⁷ nas produções visuais, perspectiva em que as obras modernistas assumiram, cada vez mais, um caráter utilitário.³⁸⁸ Considerava ele que o ornamento servia

³⁸³ ECO, 2007, p. 51.

³⁸⁴ Ibid., p. 56.

³⁸⁵ CLEMENTE DE ALEXANDRIA, 1988 apud COSTA, 2012, p. 174.

³⁸⁶ MAUSS, Marcel. L’art et le mythe d’après M. Wundt. In: _____. *Oeuvres II*. Représentations collectives et diversité des civilisations. Paris: Minuit, 1969. p. 199.

³⁸⁷ DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Volume 32. Soma/psique – Corpo. p. 323.

³⁸⁸ Em projetos como a *Villa Savoye* (1928-1931), construída na região francesa de Poissy, as *Unités d’habitation* (1947-1953) de Marselha e o *Convento Sainte-Marie de La Tourette* (1956-1960), na também francesa Éveux, observamos com clareza a adoção dos cinco pontos que norteavam a arquitetura de Le

para ocultar defeitos das construções, o que o tornava uma espécie de máscara. A *cruzada modernista* contra o ornamento, como definiu Hubert Damisch (1928-2017), foi uma *cruzada contra as máscaras*, uma *recusa do ilusionismo*:³⁸⁹ a Arte de então queria edificar-se sobre a verdade.³⁹⁰

O ornamento foi também analisado sob a ótica marxista: tratava-se da manifestação de uma burguesia desejosa de uma produção artística luxuosa. As vanguardas modernistas, anti-burguesas, viram nessa interpretação mais uma oportunidade para manifestar sua ojeriza ao ornamento.³⁹¹

Houve, por parte dos modernistas, uma confusão entre as noções de ornamento e de *décor*, já que trataram os elementos ornamentais como acessórios e supérfluos. Ao advogarem pela eliminação do que consideravam excessos, contribuíram para o estabelecimento de uma arte que dá prevalência à funcionalidade em detrimento da beleza plástica. De alguma maneira, tal visão possibilitou que as mais diversas discussões possíveis – a maioria delas de natureza antiartística – fossem antepostas ao caráter mais primário e essencial da compreensão estética do mundo: a contemplação do *Belo*. Assim, não seria forçoso insistir que os desdobramentos dessa *cruzada modernista contra o ornamento* tenham culminado numa abordagem mais feia do mundo.³⁹²

Embora tenha assumido funções decorativas nas artes dos séculos XIX e XX, o ornamento é um elemento estético muito mais amplo. Esteve presente, por exemplo, desde as origens da Metafísica ocidental, quando foi pensado na sua relação com o discurso e com o pensamento.³⁹³ A retórica desenvolvida por Platão³⁹⁴ e especialmente Cícero (106-43 a. C.)³⁹⁵

Corbusier: 1) a planta e a 2) fachada livres; 3) a construção sobre *pilotis*; 4) a utilização de terraços-jardins e 5) a inserção de janelas em fita. Com isso, reforça-se a funcionalidade das construções em detrimento de sua beleza plástica. Tornada canônica na arquitetura modernista, essa visão muito contribuiu para a *cruzada contra o ornamento*. No Brasil, testemunham a adoção dessa nova linguagem arquitetônica os projetos de Lúcio Costa (1902-1998) e de Oscar Niemeyer (1907-2012), como a sede do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, construído entre 1937 e 1943,) que contou com a consultoria do próprio Le Corbusier.

³⁸⁹ DAMISCH, 1995, p. 327-329.

³⁹⁰ LOOS, Adolf; Adolf Opel (ed.). **Ornament and Crime**: Selected Essays. Riverside, Califórnia: Ariadne Press, 1997; LE CORBUSIER. **L'art décoratif aujourd'hui**. Paris: G. Crès, 1925. Col. "L'Esprit nouveau".

³⁹¹ O próprio Marx (1818-1883), no volume I de seu *O capital*, associava o ornamento ao luxo (numa clara confusão com o *décor*) e decretava que este é a única forma de beleza que o burguês conhece. Além de não considerar a produção de artigos refinados e de ornamentos como um bom índice da produção material, o filósofo identificava nela um inadmissível desperdício da força de trabalho. MARX, Karl. **O capital**. Livro 1: O processo de produção do capital. 35. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, 2v.

³⁹² SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 177-204.

³⁹³ DAMISCH, op. cit., p. 324.

preocupava-se com a elaboração de discursos belos e ricamente ornamentados, não para cativar e seduzir as audiências – como faziam os sofistas – mas para que as ideias abordadas ressoassem na mente e no coração dos ouvintes.³⁹⁶ A beleza produzida pelo ornamento não era um mero acessório, mas parte integrante e fundamental do discurso. Essa é a perspectiva que evocamos ao destacar o *caráter ornamental* do sangue e dos ferimentos de João Batista nas obras de Martorell e de Caravaggio.

De modo análogo, essa reflexão se aproxima da noção de *corpo trágico*,³⁹⁷ abordada no primeiro capítulo. Ao abandonar a concepção estética clássica que tinha no conceito de *Belo* o cerne de suas elaborações, a Arte contemporânea se abriu a manifestações inclinadas ao *abjeto* e à *transitoriedade*.³⁹⁸ O corpo, assim, passou a ser apresentado como o *locus* da fragilidade humana, fruto da pobreza, da violência, das drogas, da morte. Mais do que restringir seus espectadores à passividade contemplativa, a Arte nos tornou testemunhas, por meio da exposição de corpos assassinados e mutilados, malformações, cadáveres expostos (e até em decomposição), da dura realidade que nos cerca.

A ornamentação relacionada a essa tragicidade do corpo em Martorell e Caravaggio não reside em seu embelezamento, mas em sua possibilidade (retórica) de inspirar compaixão. Em meio à indiferença da sociedade atual ante a crueza de mortes trágicas, as representações de João Batista antecipam a abordagem do *corpo trágico* e manifestam-se como registros, *memórias artísticas* de uma *corporeidade da dor*.³⁹⁹ Os ferimentos de sua decapitação, mais do que meros recursos poético-criativos, tornam as pinturas *gatilhos* para discussões éticas sobre o corpo dividido e mutilado como *locus* de disputas (biológicas, psicológicas e morais).

³⁹⁴ Para o tema, ver PLATÃO. **Diálogos**. Timeu – Crítias – O Segundo Alcibiades – Hípias Menor. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001; PLATÃO. **Diálogos**. Protágoras – Górgias – Fedão. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2002; PLATÃO. **Fedro**. Introdução, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009; PLATÃO. **A República**. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

³⁹⁵ Ver CICERÓN. **El Orador**. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. Barcelona: Ediciones Alma Mater, S. A., 1992; CÍCERO. **Do Orador**. 1.122-159. Trad. de Adriano Scatolin. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 264-287, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/viewFile/9797/9900>. Acesso em: 05 fev. 2018; CICERÓ. **Bruto**: De los oradores il-lustres. Edició de Bulmaro Reyes Coria. Mèxico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004; CICERÓ. **Discursos**. Vol. X: Catilinàries. Traducció i introducció de Oliveri Nortes i Valls. Barcelona Fundació Bernat Metge, 1974.

³⁹⁶ Para uma visão mais ampla sobre a retórica da Antiguidade clássica, ver COSTA, Ricardo da. **As retóricas clássica e medieval**. 2017. Texto elaborado para o curso de Especialização em Oratória, Transversalidade e Didática da Fala, ofertado pela Secretaria de Ensino a Distância (SEAD) da UFES. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/retoricas-classica-e-medieval>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁹⁷ FABRIS, 2009, p. 416.

³⁹⁸ ECO, 2007, p. 365-389/421-439.

³⁹⁹ LARRAÑAGA, 1997, p. 195.

Entre os modernistas, antes das profundas mudanças na estética arquitetônica do modernismo, também houve quem apreciasse o ornamento. Henri Matisse (1869-1954), por exemplo, insistia na natureza essencialmente “decorativa” de sua produção e dizia ver nas composições “a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos”.⁴⁰⁰ De algum modo, estava certo: os sentimentos do artista, bem como aqueles evocados no observador, manifestam, como ornamento, a beleza e a profundidade de sua arte.

III.4.2. *Imagens-corpo*

As pinturas de Martorell e Caravaggio, pelos motivos retratados e pelos locais para onde foram concebidas, assumiram o caráter de *imagens cultuais*. Inserem-se, assim, na longuíssima tradição cristã ocidental que insistiu em tornar visíveis os mais variados aspectos da fé. As imagens foram fundamentais para a formação cultural de nossa civilização. Mais: no Ocidente cristão, imagem e corpo sempre estiveram intimamente ligados.

Essa importância da imagem em nossa tradição cultural relaciona-se à ideia de que ela é *lugar de pensamento do corpo*.⁴⁰¹ Trata-se de uma premissa antropológica que reflete um traço histórico específico da civilização cristã⁴⁰² que não é natural, como bem testemunham as tradições pictóricas islâmica e extremo-oriental que recusam a representação do *corpo como corpo*.

Como vimos no primeiro capítulo, o Cristianismo fundamenta-se na doutrina da Encarnação: Deus se fez homem em Cristo. Toda a História cristã é uma longa *aventura do corpo*: inicia-se com a criação do homem, indício do poder criador da divindade e também seu signo icônico (já que feito à Sua imagem e semelhança);⁴⁰³ projeta-se na Eternidade, quando os

⁴⁰⁰ MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972. p. 6. Por exemplo, a obra *La Desserte rouge* (1908, óleo sobre tela, 180 x 220 cm, Museu do Hermitage, São Petersburgo), que evidencia o gosto do artista pelos motivos repetitivos, pelas formas curvas e cores variadas (em que pese, nesse caso, a predominância do vermelho). Mesmo considerado um nome forte da vanguarda modernista, Matisse jamais perdeu se afastou de uma visão artística que encantasse pela expressividade e pela beleza plástica da composição.

⁴⁰¹ SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 126-133, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Jean-Marie_Schaeffer.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2018.

⁴⁰² BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.

⁴⁰³ SCHAEFFER, op. cit., p. 128-129.

eleitos terão lugar numa gloriosa e corpórea ressurreição. Nada mais natural, portanto, que essa corporeidade tenha se manifestado nas imagens religiosas.

Na Idade Média, as imagens sacras motivaram tensões entre gregos e latinos. A Cristandade oriental fez restrições à iconografia religiosa e apegou-se a ícones bidimensionais.⁴⁰⁴ Já no Ocidente, as imagens foram traço marcante da religiosidade. Por volta do século X, assumiram contornos cada vez mais corpóreos. Marcados por uma *irrequietude estética*⁴⁰⁵ distante da estaticidade bizantina, os cristãos ocidentais paulatinamente substituíram a cruz pelo crucifixo (que trazia o Cristo pendurado) e os tradicionais relicários-caixa pelas *estátuas-relicário*. Assim, as relíquias dos santos passaram a ser preservadas em imagens com a forma de seus corpos.⁴⁰⁶

A adoção dessas figuras esculpidas foi uma novidade do culto ocidental das imagens, e fez com que os clérigos desenvolvessem argumentos para justificar sua utilização. De maneira geral, elas se tornaram protótipos tridimensionais da imagem dos santos e de suas relíquias, além de terem adquirido, como receptáculos delas, um caráter sobrenatural. As estátuas-relicário modificaram a sensibilidade cristã, ao manifestarem a presença corpórea e atuante dos santos. Estabeleceu-se, com isso, um novo tipo de devoção em que os fiéis passaram a *se relacionar fisicamente com as imagens*.⁴⁰⁷

Assistiu-se, nos séculos seguintes, a um aprofundamento desse fenômeno, mesmo com a gradativa retirada das relíquias das estátuas. O contato físico com as imagens por meio, por exemplo, do toque, do diálogo e da reverência, tornou-se traço histórico marcante da religiosidade popular católica, vista ainda hoje, pelo Brasil e pelo mundo, no cotidiano das paróquias e nas manifestações públicas de fé, como procissões e romarias. É desse processo de corporificação/materialização das relações fiel-imagem que se desenvolve a noção de *imagens-corpo*,⁴⁰⁸ que aqui evocamos para compreender nosso *corpus* imagético além de critérios puramente artísticos.

Quando nos colocamos diante das pinturas, temos a impressão de que aquelas imagens não são inertes. Os motivos representados saltam aos olhos e descortinam cenas não só impactantes, mas que nos colocam em íntima conexão com o que está representado. Os

⁴⁰⁴ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 55-68.

⁴⁰⁵ GOMBRICH, 2012, p. 185.

⁴⁰⁶ SCHMITT, 2007, p. 68-72.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 72.

⁴⁰⁸ SCHMITT, 2002, p. 599.

sentimentos suscitados, como o temor, o assombro, a veneração, legitimam sua vivacidade quase de modo corpóreo. É essa presentificação alcançada que nos leva a interpretá-las como *imagens-corpo*, noção que vem ao encontro das obras de Martorell e de Caravaggio pelo caráter cultural que assumiram. Embora algumas delas se encontrem atualmente deslocadas de seu “hábitat natural”, ainda são imagens que continuam a evocar nos observadores-fiéis não só admiração, mas uma relação física, corpórea, caracterizada por “respostas”, por exemplo, por meio de um aceno de cabeça, lágrimas, ou até mesmo pelo diálogo.

Tal reflexão leva-nos, finalmente, a considerar as pinturas não apenas como obras de arte, mas como *imagens*. A partir dessa compreensão mais abrangente, ressaltamos as inúmeras funções sociais, simbólicas e devocionais inerentes a essas representações, além dos interesses políticos e econômicos relacionados à sua posse. Não nos limitamos, assim, aos valores estéticos intrínsecos à ideia de Arte,⁴⁰⁹ que remontam às elaborações renascentistas e não são capazes de explicar essas imagens para além de seus aspectos visuais.

III.4.3. O corpo na *longa duração*: um anacrônico campo de batalha

O corpo se apresentou como uma espécie de *novo ídolo*, produto de um *paradigma fenomenológico da corporalidade* observado na realidade cultural contemporânea. Mais que um ente, o corpo *acontece* como cruzamento entre o real e o vivido, realidade radical para entender as capacidades humanas.⁴¹⁰ Essa compreensão fez com que o tomássemos como objeto, para explicar sua dinâmica, suas relações com o entorno e com o tempo, seus códigos, sua presença e suas contradições. Não perdemos de vista as abordagens do corpo a partir dos paradoxos e vicissitudes a ele inerentes e que se projetaram sob óticas diversas e por vezes conflitantes. Trata-se de uma *longa aventura do corpo*.

Ao transpormos essas múltiplas visões para a produção pictórica de Martorell e de Caravaggio, deparamo-nos com visões filosóficas, religiosas e artísticas sobre o corpo que nos pareceram ser a origem das reflexões que se avolumaram nos séculos seguintes. Cabe, aqui, um retorno à noção do *corpo como campo de batalha*. Como vimos, ela apresenta o corpo como um âmbito conflituoso, de difícil delimitação, lugar de convergência ou de disputa de

⁴⁰⁹ Ibid., p. 592.

⁴¹⁰ CALVENTE, 2010, p. 2-7.

pulsões morais, biológicas e políticas.⁴¹¹ Trata-se de uma sobrevivência das visões paradoxais acerca do corpo elaboradas já na Antiguidade clássica, mas que ganharam centralidade na Idade Média.

No período medieval, o corpo tornou-se centro de discussões filosóficas, religiosas, morais e políticas. Para o Cristianismo, ele representou o *eixo central da História de salvação*: a Encarnação do Verbo, a celebração do corpo de Cristo pela Eucaristia e a gloriosa ressurreição corpórea dos eleitos. Isso não impediu que, no seio da Igreja, estivesse sujeito a visões conflitantes. Até o século XII, predominou a *ótica depreciativa*, que o colocava como sede das paixões, vícios e iniquidades, alicerçada em Platão e aprofundada por Santo Agostinho e São Gregório Magno. Com a Escolástica, a partir do século XIII, essa visão foi amainada e o corpo passou a ser compreendido como essência inseparável da alma e, portanto, *parte essencial do ser*. Mesmo assim, nenhum desses entendimentos suplantou o outro, de modo que a Igreja não é unânime sobre essa temática. É o eterno *combate entre a Quaresma e o Carnaval*. Além disso, o corpo ainda foi aduzido como uma *realidade simbólica*. Foi o *microcosmo do Universo*, metáfora organicista da constituição social e coerência do todo em meio à hierarquia das funções.

Quando confrontamos o lugar do corpo no pensamento e na cultura medievais com sua abordagem na História da Filosofia ocidental, percebemo-lo como sede das mesmas contradições. Entre Platão e Nietzsche, o corpo foi tido como *instrumento da alma*, ora depreciado, ora exaltado por essas duas tradições filosóficas. De *prisão da alma a totalidade do homem*, as visões paradoxais permaneceram, prolongaram-se por séculos e chegaram até nossos dias.

Os modos de compreender o corpo hoje são, em essência, os mesmos do medievo. As ideias sobre o corpo sistematizadas na Idade Média inserem-se na *longa duração* e transcendem sua temporalidade tradicionalmente estabelecida pois influenciaram as reflexões intelectuais e culturais dos séculos seguintes. Essa compreensão, esboçada no primeiro capítulo, é retomada aqui como nossa *hipótese central*: as conflitantes concepções medievais sobre o corpo, mais do que se manifestarem na pintura de Martorell, projetaram-se nas obras de Caravaggio e ganharam eco, anacronicamente, na noção do *corpo como campo de batalha*.

⁴¹¹ RAMIREZ, 2003, p. 14.

Quando nos debruçamos sobre a alvorecer da Modernidade, entre o fim do século XV e o início do XVII, percebemos que as abordagens sobre o corpo estabelecidas na Idade Média não acompanharam as mudanças de natureza política econômica e social: permaneceram inalteradas no duplo movimento que ora exaltava, ora depreciava o corpo. Por mais que a Igreja tenha instituído, no contexto da Contrarreforma, uma corporificação de sua doutrina – que reforçou os aspectos materiais da fé como o culto às imagens, às relíquias sagradas e as práticas de mortificações físicas (em oposição às ameaças do solifideísmo luterano) – os paradoxos que envolviam o corpo não foram solucionados.

Diante desse panorama, consideramos que a arte de Caravaggio, mesmo situada num contexto extra-medieval, refletiu as disputas, contradições, paradoxos e múltiplas interpretações sobre o corpo próprias dessa temporalidade. Embora sob diferentes e nem sempre coincidentes matizes, o corpo de São João Batista tornou-se, tanto em Caravaggio quanto em Martorell, sede desses confrontos. Esse verdadeiro *campo de batalha* artístico manifestou-se tanto no aspecto simbólico como no estético-temporal, como veremos a seguir.

O corpo do santo foi representado, por ambos, como sujeito e *locus* dos combates entre seus aspectos transcendentais e imanentes. Essa irremediável tensão entre esses dois âmbitos simbólicos não foi evitada pelos artistas. Mais que isso, os dois acabaram por revelar-se partidários de um dos lados. Martorell enfatizou, em sua pintura, a elevação espiritual atingida pelo Batista e fez de seu corpo um veículo da graça divina cumulada. Conseguiu, assim, que seu retábulo fermentasse a piedade popular e materializasse o exemplo virtuoso do mártir.

Caravaggio dirigiu-se para contornos mais profanos ao representar o santo como um homem. Afastou-se da aura religiosa e tornou físicos os dramas e sofrimentos daquela personagem, passíveis de identificação com os observadores. Por mais que os dois pintores tenham salientado um aspecto específico entre a transcendência e a imanência em seus processos criativos, suas obras em momento nenhum descartaram o simbolismo oposto. É justamente nessa coexistência que se situam as tensões.

As questões estético-temporais, finalmente, relacionam-se à posição que ambos ocuparam a meio caminho dos novos e antigos postulados artísticos. O corpo de João abordado por Martorell já parece anunciar as inflexões do Renascimento na arte da Península Ibérica,

embora não se liberte dos arcaísmos do medievo.⁴¹² Nessa transição entre a Idade Média e os tempos modernos, o retábulo do artista catalão sintetizou esse *campo de batalha*.

De modo análogo, o estilo de Caravaggio é tributário dos avanços técnicos feitos pelos mestres renascentistas quanto à representação dos corpos. No entanto, o pintor sempre se distanciou de suas idealizações, e apresentou um João Batista naturalista, sem qualquer matização em sua expressividade. Em certo sentido, o *campo de batalha* se manifestou na composição das cenas e personagens que, embora religiosos, caminharam na contramão da dignidade até então exigida pela pintura sacra. O artista, assim, colocou-se como uma ponte para uma arte religiosa fisicamente tocante, face às etéreas representações predominantes no século anterior.

Ao fim deste capítulo, essas reflexões nos ajudaram a nos aproximarmos do corpo e a entendermos as representações de São João Batista como a *corporificação de múltiplas e conflitantes concepções*. Mas a *rasgadura* permanece aberta. Ficam as pistas, vestígios e indícios para direcionar os caminhos que se abrem – e continuarão a se abrir.

⁴¹² De qualquer modo, essas distinções cronológicas são sempre recortes temporais arbitrários. Em nosso âmbito temático, tais decisões, de resto, pessoais, já foram matizadas por ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico**. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Imagem 38 – O Bibliotecário (1566), de Giuseppe Arcimboldo (c. 1526-1593). Óleo sobre tela, 97 x 71 cm, Coleção do Castelo Skokloster, Suécia.

Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Librarian_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Librarian_(painting))>. Acesso em: 15 fev. 2018.

O Bibliotecário, de Giuseppe Arcimboldo (c. 1526-1593) talvez seja a representação de Wolfgang Lazius (1514-1565), um erudito curador da coleção de manuscritos do Sacro

Império Romano-Germânico. De modo curioso e bem-humorado, o homem é uma pilha de livros e objetos de leitura. Marcadores de página e lupas dão forma a seus dedos e olhos. É um *ser de livros*. Seu ofício se confunde com sua constituição.

Uma vida dedicada ao estudo, à contemplação. O bibliotecário de Arcimboldo é uma *metáfora imagética* de nosso esforço para compreender o corpo. À medida que os livros se avolumavam, sugeriam-nos novos e inusitados caminhos, sem encerrar as possibilidades reflexivas. A *rasgadura* permaneceu aberta. Dificilmente será fechada.

O corpo é um veículo de *práticas significantes*, ligadas ao indivíduo, à pessoa. É uma estrutura que desempenha funções inerentes a diversos campos, no espaço e no tempo. É sujeito de comportamentos biológicos e culturais, objeto de ciências (como a Medicina), agente de comunicação e de formas de representação. É, ainda, veículo de atitudes psicológicas, sexuais, pois deseja. Atua socialmente: produz meios para sua sobrevivência. Enfim, o corpo é um *significante flutuante*, vago, variável. Em si pouco significa ou diz. Por vezes, fala outra língua que a sua, pois está inscrito em códigos de representação.⁴¹³

Tratar do corpo exige cuidado. A amplitude e a vastidão de seu alcance podem levar seu intérprete por caminhos sinuosos. A fascinante gama de teorias que o abordam é sedutora. Por isso, é preciso enfatizar, repetir: analisamos as manifestações corporais de João Batista nas pinturas de Martorell e de Caravaggio. Essa delimitação foi fundamental para entender de que modo o corpo ganhou centralidade em suas obras.

A percepção contemporânea do corpo como *locus* de tensões, disputas e controvérsias fez com que empreendêssemos uma *investigação anacronicamente retrospectiva* da projeção dessas reflexões na *longa duração* histórica. Entre o duplo movimento de depreciação e exaltação, o corpo ocupou um lugar na História cultural do Ocidente que não poderia escapar à atenção de historiadores, filósofos e artistas. Seu protagonismo, suas contradições, tornaram-se não só parte, mas traço distintivo da cosmovisão cristã, pilar de nossa civilização.

A arte de Martorell e de Caravaggio reflete essa centralidade do corpo, e o eterno *combate entre a Quaresma e o Carnaval* do qual ele é sede. Essas representações remontam aos debates filosóficos estabelecidos durante a Idade Média e que ecoaram nos séculos seguintes. As concepções sobre o corpo estenderam-se em uma *longa Idade Média*, marcada pela distensão temporal de estruturas culturais e mentais. Não foi por acaso que a noção

⁴¹³ GIL, 1995, p. 201-266.

contemporânea do *corpo como campo de batalha* foi útil às nossas elaborações, pois cristalizou, anacronicamente, o corpo como lugar de disputas e tensões semelhantes às medievais.

As manifestações artístico-estéticas do corpo tornam-se ainda mais visíveis com as obras sobre São João Batista. “Naturalista por excelência”, o santo viveu a entrega a Deus em si, ideia apresentada na devoção às relíquias e na iconografia como *veículo transbordante da graça divina*. Mais que representar o corpo do mártir, exaltado em seu profetismo e transgredido em sua morte, os trabalhos de Martorell e de Caravaggio *corporificaram a fé*. Por serem *imagens cultuais*, manifestaram a presença de João. Seus *elementos realísticos* – sobretudo os que demonstraram a *tragicidade do corpo martirizado* – inspiraram a piedosa e próxima devoção dos fiéis, que as tocavam, em lágrimas, em um *diálogo reverencial*. Essa *interação corpórea* nos fez compreender essas *imagens-corpo* além de critérios puramente estéticos.

Se as interpretações iconográficas nos levaram a situar o corpo como importante *motivo artístico*, também nos *reensinaram a ver*.⁴¹⁴ Em meio à *era da vertigem* em que nos encontramos, produzida pelo mar de imagens que a todo o momento nos assalta, as análises deste trabalho nos garantiram uma *percepção estável*, foco da contemplação da Arte. O olhar que direcionamos para nosso *corpus* imagético, além de sossego e receptividade, exigiu amor. Como amantes exigentes, as pinturas restauraram nossos sentidos e nos lembraram que o primado do estudo artístico *reside* nelas, não nas teorias. Esse foi o nosso caminho. Tentamos ornamentá-lo com um texto capaz de conduzir nosso leitor à mágica serenidade que a Arte proporciona. Descrever as imagens com clareza e esmero é condição *sine qua non* para nos elevar à sua transcendência.

Retornamos a Arcimboldo. Seu bibliotecário emerge de uma taciturna e densa cortina para expressar sua perplexidade existencial e manifestar o amainamento de sua solidão com os livros. Nossas investigações nos conduziram por veredas ermas. Os livros foram os fiéis companheiros de nossa *fuga mundi*. Sempre estiveram disponíveis à meditação.

O quadro do maneirista italiano também nos recorda as reflexões íntimas que escaparam à nossa pena. Algumas continuarão em nosso subconsciente, como os livros da pintura, para não nos deixar esquecer que esse é apenas o início. A pesquisa acadêmica exige sínteses,

⁴¹⁴ PAGLIA, 2014, p. VII.

cortes e delimitações que privilegiam abordagens em detrimento de outras. Mas elas estarão vivas para mostrar que o corpo continua múltiplo, controverso, inescapável aos ingênuos desejosos de compreendê-lo em sua totalidade e a nos inquietar, quando, em meio à “coragem das duas da madrugada”,⁴¹⁵ as ideias novamente pulularem em nosso cérebro.

Haveria mais. A volumosa pilha de livros ainda em nossa mesa de trabalho é prova disso. Mas findamos essa incursão pelas manifestações do corpo na Arte. Que não seja a primeira. Nas tintas de Martorell e de Caravaggio, com a intercessão de São João Batista, ele foi um irresistível e essencial motivo artístico de nossa *Weltanschauung*. *Locus* de nossos conflitos e dúvidas, de nossas reflexões. De nossas pulsões morais. Autêntico *campo de batalha* que, esperamos, seja ainda mais explorado na senda que abrimos. Que a *rasgadura* permaneça aberta.

⁴¹⁵ DURANT, Will & Ariel. O homem Napoleão. In: _____. **A História da Civilização**. A Era de Napoleão. Uma História da Civilização Europeia, de 1789 a 1815. Rio de Janeiro: Editora Record, 1975, v. 11. p. 233.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: _____. **A potência do pensamento**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 111-131.
- ALCOY PEDRÓS, Rosa. Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña. In: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). **La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares**. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. p. 139-205.
- ALMEIDA, José António Ferreira de. **“A Virgem com o Menino” na arte antiga e medieval**. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1954.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico**. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. **Sobre a alma**. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- BAERT, Barbara. Vision, piété et décapitation: Andrea Solario (env. 1465-1524), la tête de Saint-Jean Baptiste revisitée. **Archivio italiano per la storia della pietà**, Itália, v. 29, p. 257-278, 2016a. Disponível em: https://www.academia.edu/30030823/vision_pi%C3%A9t%C3%A9_d%C3%A9capitation_Archivio_italiano_per_la_storia_della_piet%C3%A0_XXIX_2016. Acesso em: 03 ago. 2017.
- _____. La Fille Dansante au prisme de l’interdisciplinarité (avec un détour par la Capella Marciana à Vénice). In: CHARRON, P. ; GIL, M.; VILAIN, A. (eds.). **La pensée du regard: études de l’histoire de l’art du Moyen Âge offertes à Christian Heck**. Turnhout: Brepols, 2016b. p. 25-36. Disponível em: http://www.academia.edu/30733928/La_Fille_Dansante_au_prisme_de_l_interdisciplinarit%C3%A9_avec_un_d%C3%A9tour_par_la_Capella_Marciana_%C3%A0_V%C3%A9nice_in_La_pens%C3%A9e_du_regard._Etudes_de_l_histoire_de_l_art_du_Moyen_%C3%82ge_o_ffertes_%C3%A0_Christian_Heck_eds._Pascal_Charron_Marc_Gil_and_Ambre_Vilain_Brepols_Publishers-Turnhout_2016_p._25-36. Acesso em: 20 fev. 2018
- BALCELLS, Albert (dir.). **Història de Catalunya**. Barcelona: L’Esfera dels Llibres, 2005.
- BARRACHINA, Jaime. Más sobre el guardapolvo del retablo de la Transfiguración, de Bernat Martorell. **Locus Amoenus**, Barcelona, v. 14, p. 7-18, 2016. Disponível em: <http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v4-barrachina>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- BARRAL, Xavier; VICENS, Francesc. **100 Obres de Pintura Catalana**. Barcelona: Editorial Pòrtic, 2002.

BATLLE I GALLART, Carmen. **La crisis social y económica de Barcelona a mediados del siglo XV**. Barcelona: Universidade de Barcelona / Instituto de Historia Medieval, 1973, 2v. Disponível em: <www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a138186.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.

BENTON, Janetta Rebold. **Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages**. Nova York: Abbeville Press, 1992.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34. ed. rev. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.

BLOCH, Marc. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Os reis taumaturgos**. O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995. 2 v.

_____. História e Ciências Sociais. A longa duração. In: _____. **Escritos sobre a História**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 41-78.

BRAUNSTEIN, Philippe. Artesãos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 83-90.

BROWN, Peter. **Corpo e sociedade**. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989)**: a revolução francesa da historiografia. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1992a.

_____. The language of gesture in early modern Italy. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (eds.). **A Cultural History of Gesture**. Ithaca (Nova York): Cornell University Press, 1992b. p. 71-83.

_____. Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 177-193.

BUTIÑÁ, Julia. **En los orígenes del Humanismo**: Bernat Metge. Madrid: UNED, 2002.

CALVENTE, Martín Ruiz. El cuerpo como objeto estético. **A Parte Rei**. Revista Electrónica de Filosofía, Espanha, v. 72, n. 1, p. 2-7, nov. 2010. p. 2. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/calvente72.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

CHASTEL, André. **Il gesto nell'arte**. 2. ed. Roma/Bari: Editori Laterza, 2010.

CHERRY, John (ed.). **Mythical Beasts**. Londres: British Museum Press/Pomegranite Artbooks, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982.

CICERÓ. **Discursos**. Vol. X: Catilinàries. Traducció i introducció de Oliveri Nortes i Valls. Barcelona Fundació Bernat Metge, 1974.

_____. **Bruto**: De los oradores il·lustres. Edició de Bulmaro Reyes Coria. Mèxico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

CÍCERO. Do Orador. 1.122-159. Trad. de Adriano Scatolin. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 264-287, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/viewFile/9797/9900>. Acesso em: 05 fev. 2018.

CICERÓN. **El Orador**. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. Barcelona: Ediciones Alma Mater, S. A., 1992.

COLLINS, Arthur H. **Symbolism of Animals and Birds represented in English Church Architecture**. Nova York: McBride, Nast & Company, 1913.

COSTA, Ricardo da. Um *espelho de príncipes* artístico e profano: a representação das virtudes do *Bom Governo* e os vícios do *Mau Governo* nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348) – análise iconográfica. **Utopía y Praxis Latinoamericana**. Revista Internacional de Filosofia Iberoamericana y Teoría Social, Maracaibo (Venezuela), v. 8, n. 23, p. 55-71, out. 2003. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. *A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças* (c.1275) de Ramon Llull. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). **A Arte de Morrer**. Visões Plurais. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, 2010. v. 3, p. 118-134. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/morte-e-representacoes-do-alem-na-doutrina-para-criancas-c1275-de-ramon-llull>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

_____. O ofício do historiador. **International Studies on Law and Education**, Porto, v. 5, p. 79-84, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/isle5/94ricardo.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

_____. El concepto de *Naturaleza* en la *Metafísica Teológica* de San Bernardo de Claraval (1090-1153). **De Medio Aevo**, Madrid, v. 1, n. 1, p. 131-144, 2012. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/el-concepto-de-naturaleza-en-la-metafisica-teologica-de-san-bernardo-de-claraval-1090-1153>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. *A Estética do Corpo* na Filosofia e na Arte da Idade Média: texto e imagem. **Trans/formação**, Marília, v. 35, p. 161-178, 2012. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/estetica-do-corpo-na-filosofia-e-na-arte-da-idade-media>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

_____. As múltiplas *Idades Médias* de Jacques Le Goff (1924-2014). **Brathair**. Revista do Grupo de Estudos Celtas e Germânicos. São Luís, v. 16, n. 2, p. 303-314, dez. 2016.

Disponível em: <<http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1267/995>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

_____. *Corpo transgredido, locus profanado: o martírio de Tomás Becket (c. 1118-1170) na arte medieval*. In: _____. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017a. p. 261-277.

_____. *A anamnese estética de Umberto Eco*. In: _____. **Impressões da Idade Média**. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017b. p. 205-222.

_____. **As retóricas clássica e medieval**. 2017. Texto elaborado para o curso de Especialização em Oratória, Transversalidade e Didática da Fala, ofertado pela Secretaria de Ensino a Distância (SEAD) da UFES. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/retoricas-classica-e-medieval>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as emoções**. Do século XVI ao começo do século XIX. Petrópolis: Vozes, 2016.

CROWLEY, Roger. **Impérios do Mar: a batalha final entre cristãos e muçulmanos pelo controle do Mediterrâneo (1521-1580)**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

CUNHA, Martim Vasques da. **A poeira da glória**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

DAMISCH, Hubert. Ornamento. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Volume 32. Soma/psique – Corpo. p. 323-336.

DEBIDOUR, Victor Henry. **Le Bestiaire Sculpté du Moyen Âge en France**. Paris: Arthaud, 1961.

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

_____. **A civilização do Renascimento**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. v. 1.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma História da Arte**. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013b.

_____. **Diante do tempo**. História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). **História Artística da Europa**. A Idade Média. Tomo I. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

DURANT, Will. **The Story of Civilization: the Reformation**. New York: Simon & Schuster, 1957. v. 6.

DURANT, Will & Ariel. **A História da Civilização**. Começa a Idade da Razão. A história da Civilização Europeia no período de Shakespeare, Bacon, Montaigne, Rembrandt, Galileu e Descartes: 1558-1648. Rio de Janeiro: Editora Record, 1961, v. 7.

_____. O homem Napoleão. In: _____. **A História da Civilização**. A Era de Napoleão. Uma História da Civilização Europeia, de 1789 a 1815. Rio de Janeiro: Editora Record, 1975, v. 11. p. 229-250.

ECO, Umberto (org.). **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 2 v.

EMERICK, Alexandre. Corpos, caminhos e lugares. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 92-99, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Alexandre_Emerick.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2017.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Baleia na Rede**. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, dez. 2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolítico_imagens.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2016.

FRANCO, Gustavo Cambraia. **A Letra e o Espírito**: estudo prévio para uma tradução de sermões representativos de São Vicente Ferrer (1350-1419) para a língua portuguesa. 2017. Tese (Doutorado em *Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea*) – Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA [ISIC-2012-022], Universitat d'Alacant, Alicante, Espanha, 2017.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História**: como os historiadores mapeiam o passado. Rio de Janeiro: Campus, 2003

GAGE, John. **A Cor na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo. **Ars Longa**: cuadernos de arte, Valência (Espanha), v. 7-8, p. 33-47, 1996-1997. Disponível em: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/28149>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

GARCIA-VILLOSLADA, Ricardo; LLORCA, Bernardino (org.). **Historia de la Iglesia Católica**. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica (1303-1648). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010. v. 3.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo**. Volume 1: da Renascença às Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 19-130.

GIBSON, David; MCKINLEY, Michael. **Em busca de Jesus**. São Paulo: Fontanar, 2015.

GIL, José. Corpo. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Volume 32. Soma/psique – Corpo. p. 201-266.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 41-93.

- GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GUDIOL RICART, José. **Bernardo Martorell**. Madri: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1959. Coleção Artes y Artistas.
- HAGEN, Rose-Marie & Rainer. **Bruegel**. Lisboa: Taschen, 1995.
- HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. São Paulo: Edusp, 1997.
- HEERS, Jacques. **O trabalho na Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d. p. 108-129.
- HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- JACOPO DE VARAZZE. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- JANSON, H.W. **História Geral da Arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, v. 2 (Renascimento e Barroco).
- JOÃO PAULO II. **Address of the Holy Father in the meeting with the Muslim leaders at Omayyad Great Mosque, Damascus**. 06 maio 2001. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130303022532/http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2001/documents/hf_jp-ii_spe_20010506_omayyadi_en.html>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- JOÃO PECKHAM. **Legenda de Santo António intitulada Benignitas**. Braga: Editorial Franciscana, 1996. Disponível em: <<http://psantonio.org.br/wp-content/uploads/2014/10/VI-Legenda-Benignitas.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2017.
- JUAN DE SALISBURY. **Policraticus**. Edição de Miguel Angel Iadero, Matias Garcia e Tomas Zamarrigo. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- KRIZNAR, A.; DEL VALME MUÑOZ, M.; RESPALDIZA, M. A.; VEGA, M. Materials applied in Bernardo Martorell's painting analysed by portable XRF. **ArchéoSciences – Revue d'archéométrie**, Rennes (França), v. 36, p. 37-45, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/archeosciences/3712>>. Acesso em: 20 dez. 2017.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. **O Carnaval de Romans**. Da Candelária à Quarta-feira de Cinzas (1579-1580). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAMBERT, Gilles. **Caravaggio (1571-1610)**. Um génio para além de seu tempo. Lisboa: Taschen, 2001.
- LARRAÑAGA, Josu. La imagen sobre el cuerpo. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madri, v. 1, n. 9, p. 191-202, 1997. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A/5987>>. Acesso em: 04 fev. 2018.
- LASKO, Peter. **Arte Sacro**. 800-1200. Madrid: Cátedra, 1999.

LE CORBUSIER. **L'art décoratif aujourd'hui**. Paris: G. Crès, 1925. Col. "L'Esprit nouveau".

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

_____. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. As mentalidades: uma história ambígua. In: _____; NORA, Pierre (dir.). **História: novos objetos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 68-83.

_____. Un long Moyen Âge. In: _____. **À la recherche du Moyen Âge**. Paris: Éditions Louis Audibert, 2003.

_____; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LOES, João. Ossos de São João Batista, agora na Bulgária. **Istoé**, 20 ago. 2010. Seção Comportamento. Disponível em: <http://istoe.com.br/96768_OSSOS+DE+SAO+JOAO+BATISTA+AGORA+NA+BULGARIA/>. Acesso em: 17 fev. 2017.

LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOOS, Adolf; Adolf Opel (ed.). **Ornament and Crime: Selected Essays**. Riverside, Califórnia: Ariadne Press, 1997.

LÚCIO ANEU SÉNECA. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael. Bernat Martorell i la legenda de Sant Jordi. Del retaule als brodat. **Locus Amoenus**, Barcelona, v. 11, n. 1, p. 19-53, 2011-2012. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/locus/article/view/v11-macias/219-pdf-ca>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio. In: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 7-14

MARX, Karl. **O capital**. Livro 1: O processo de produção do capital. 35. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, 2v.

MAUSS, Marcel. L'art et le mythe d'après M. Wundt. In: _____. **Oeuvres II. Représentations collectives et diversité des civilisations**. Paris: Minuit, 1969. p. 195-268.

MATISSE, Henri. **Écrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann, 1972.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de.; LOFÊGO, Barbara Lofiego Pimenta. *A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)*. **Mirabilia**, Barcelona, v. 20, n. 1, p. 131-158, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-06_0.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2017.

MICHEL, André. **Histoire de l'art depuis les temps chrétiens jusqu'à nos jours**. Paris: Armand Colin, 1905-1929. 18 v.

MIRANDA, Salvador. **The Cardinals of the Holy Roman Church**. Flórida (EUA): Florida International University Libraries, 2011. Disponível em: <<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1588-ii.htm#Bourbon>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MOIR, Alfred. **Caravage**. Paris: Cercle d'art, 1994.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. Hagiografía y mentalidade popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500). **Locus Amoenus**, Barcelona, v. 2, p. 125-139, 1996. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23291>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

_____. De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista. **Imafronte**, Múrcia (Espanha), n. 12-13, p. 187-206, 1997. Disponível em: <<http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38891/37371>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

MUNSTERBERG, Marjorie. Ekphrasis In: WRITING About Art. c. 2009. Disponível em: <<http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

NABAIS, João-Maria. Rembrandt – o quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* e a sua busca incessante pelo auto-conhecimento. **Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património**, Porto, v. 7-8, p. 279-296, 2009. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9417.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

OEXLE, Otto Gerhard. Guilda. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 489-501.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes**. Uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 47-87.

PASTOUREAU, Michel. Ver los colores de la Edad Media. ¿Es posible uma historia de los colores?. In: _____. **Una Historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz, 2006.

PERROY, Édouard. **História Geral das Civilizações**. Tomo III. A Idade Média. Os tempos difíceis. 2. ed. São Paulo: Difel, 1958, v. 3.

PESSOA, Fernando, COSTA, Ricardo da. **Estética**. Vitória: SEAD/UFES, 2016.

PLATÃO. **A República**. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

_____. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. **Diálogos**. Timeu – Crítias – O Segundo Alcibíades – Hípias Menor. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. **Diálogos**. Protágoras – Górgias – Fedão. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 2002.

_____. **Fedro**. Introdução, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **Fédon**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

RAMIREZ, Juan Antonio. **Corpus solus**: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RIEGL, Alois. **The origins of Baroque Art in Rome**. Los Angeles (EUA): Getty Publications, 2010.

ROBB, Peter. **M: the man who became Caravaggio**. Nova York: Picador, 2001.

ROIG, Josep L. **Historia de Barcelona**. Barcelona: Primera Plana S.A., 1995.

RUIZ I QUESADA, Francesc. **Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi**. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

RUIZ QUESADA, Francesc. Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña. In: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). **La pintura gótica durante el siglo XV em tierras de Aragón y em otros territorios peninsulares**. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. p. 243-297.

SABINE, George H. **Historia de la teoría política**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. 2. ed. Tradução de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 3.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. **Compêndio de Teologia**. Tradução, apresentação e notas de Carlos Nougué. Porto Alegre, 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 126-133, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Jean-Marie_Schaeffer.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2018.

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

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; _____ (orgs.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial, 2002, v. 1. p. 591-605.

_____. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A (coords.). **O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 17-36.

_____. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SCHRADER, J. L. (ed.). **A Medieval Bestiary**. Nova York: Metropolitan Museum Art, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n.1, p. 29-46, jan./jul. 2003. p. 30. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20345.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

SPEZZAFERRO, Luigi. The Documentary Findings: Ottavio Costa as a Patron of Caravaggio. **The Burlington Magazine**, Londres, v. 116, n. 859, p. 570/579-586/591, out. 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/877818?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 03 fev. 2018.

TERÉS TOMÀS, Rosa. O gótico tardio e os países meridionais: a Catalunha. In: DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (coord.). **História Artística da Europa**. A Idade Média. Tomo II. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. p. 259-326.

THE MEDIEVAL Bestiary. Animals in the Middle Ages. 2011. Disponível em: <<http://bestiary.ca/index.html>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

TOLEDO, Benedito Lima. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 89-319.

TORRES, Fernanda. **A glória e seu cortejo de horrores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TUCHMAN, Barbara W. **Um espelho distante**: o terrível século XIV. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. Os papas da Renascença provocam a cisão protestante: 1470-1550. In: _____. **A Marcha da Insensatez**: de Tróia ao Vietnã. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; _____. (orgs.). **Domínios da História**. Ensaios de Teoria e Metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

VALERO MOLINA, Joan. Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón. **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM)**, v. 11, p. 59-76, 1999. Disponível em: <<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2495/2611>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade da Idade Média Ocidental (séc. VIII-XIII)**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: _____. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 87-97.

_____. *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: _____. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 27-86.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOODS JR., Thomas E. **Como a Igreja Católica construiu a civilização ocidental**. São Paulo: Quadrante, 2008.

WULF, Andra. **A Invenção da Natureza**. A vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. São Paulo: Planeta, 2016.

APÊNDICES

Tábua Cronológica I – Bernat Martorell: vida, obra e entorno histórico

Datas	Bernat Martorell	Política	Sociedade / Economia	Religião	Cultura
1390	1390 – Nascimento de Bernat Martorell	<p>1387-1396 – Governo de João I de Aragão, o <i>Caçador</i></p> <p>1390 – Perda dos ducados gregos de Atenas e Neopatria pelo Reino de Aragão</p>	<p>1391 – Revoltas antijudaicas em Córdoba, Sevilha, Toledo e Barcelona</p>	<p>1389-1404 – Pontificado de Bonifácio IX</p> <p>1394 – Morte de Clemente VII, antipapa de Avignon</p> <p>1394-1423 – Antipapado de Bento XIII (Avignon)</p>	<p>1398 – Nascimento de Johannes Gutenberg</p>

<p>1400</p>		<p>1409-1410 – Governo de Martim I de Aragão, o <i>Humano</i></p> <p>Anexação da Sicília aos domínios de Aragão</p>		<p>1404-1406 – Pontificado de Inocêncio VII</p> <p>1406-1415 – Pontificado de Gregório XII</p> <p>1409 – Concílio de Pisa</p> <p>1409-1410 – Antipapado de Alexandre V (Pisa)</p>	<p>1399 – Publicação de <i>Lo Somni</i>, de Bernat Metge, primeira obra literária humanista ibérica</p> <p>1399-1429 – Atividade da escritora Christine de Pizan</p>
-------------	--	---	--	---	--

<p>1410</p>		<p>1410-1412 – Morte de Martim I precipita uma crise sucessória. Período de interregno.</p> <p>1412 – Compromisso de Caspe</p> <p>Elevação de Fernando I ao trono aragonês e início da dinastia Trastâmara</p> <p>1415 – Conquista de Ceuta e início da expansão marítima portuguesa</p> <p>Batalha de Azincourt, importante confronto da Guerra dos Cem Anos</p>	<p>1412-1416 – Tentativas de saneamento financeiro da Coroa aragonesa</p>	<p>1410-1415 – Antipapado de João XXIII (Pisa)</p> <p>1414-1418 – Concílio de Constança</p> <p>1415 – Deposição dos antipapas Bento XIII e João XXIII e abdicação do Papa Gregório XII</p> <p>Execução de Jan Huss por heresia</p>	
--------------------	--	---	---	--	--

<p>1420</p>	<p>1420 – Data provável de seus inícios pictóricos</p> <p>1420-1425 – Provável atuação de Martorell no ateliê de Lluís Borrassà</p> <p>1425-1430 – <i>Retábulo de São João Batista</i></p>	<p>1416 – Morte de Fernando I de Aragão</p> <p>1416-1458 – Governo de Afonso V de Aragão, o <i>Magnânimo</i></p> <p>1422-1461 – Governo de Carlos VII da França</p>	<p>1416 – Conflito do <i>vectigal</i> em que Fernando I de Aragão se recusa a pagar os tributos sobre a carne e o pescado fresco</p> <p>1425 – Medidas protecionistas para enfrentar a crise econômica em Barcelona</p>	<p>1417 – Eleição do Papa Martinho V e fim do Grande Cisma do Ocidente</p> <p>1417-1431 – Pontificado de Martinho V</p>	<p>1418-1434 – Construção da cúpula da Catedral de Florença, por Filippo Brunelleschi</p> <p>1425 – Criação da Universidade Católica de Leuven, na Bélgica</p>
--------------------	--	---	---	---	--

<p>1430</p>	<p>1427 – Primeira referência documental às atividades de Martorell em Barcelona</p> <p>1431-1435 – Possíveis contatos com os florentinos Dello Delli e Giuliano Nofre</p> <p>1433 – Fixa residência em Barcelona</p> <p>1434-1435 – <i>Retábulo dos Santos João de Vinaixa</i></p>			<p>1431 – Execução de Joana d’Arc</p> <p>1431-1447 – Pontificado de Eugênio IV</p>	<p>1434 – Formulação da perspectiva linear por Brunelleschi</p> <p><i>O casal Arnolfini</i>, pintura de Jan Van Eyck</p>
--------------------	---	--	--	--	--

<p>1440</p>	<p>1435 – <i>Retábulo de São Jorge</i></p> <p>1437-1440 – <i>Retábulo de Santa Luzia</i> <i>Retábulo de São Vicente</i></p> <p>1437 – <i>Retábulo de São Pedro de Púbol</i></p> <p>1440 – <i>Retábulo de São Miguel</i></p> <p>1442-1445 – <i>Martírio de Santa Eulália</i></p> <p>1445-1447 – <i>Retábulo-mor da Igreja de Santa Maria del Mar</i></p> <p>1447 – <i>Retábulo da Transfiguração</i></p>		<p>1441 – Captura dos primeiros cativos africanos pelos portugueses</p>	<p>1447-1455 – Pontificado de Nicolau V</p>	<p>1435 – Publicação de <i>Da Pintura</i>, de Leon Battista Alberti</p> <p>1441 – Morte do pintor Jan Van Eyck</p>
--------------------	---	--	---	---	--

<p>1450</p>	<p>1452 – Morte de Bernat Martorell em 23 de dezembro</p>	<p>1450 – Formação da <i>Biga</i> e da <i>Busca</i>, facções que dominavam o cenário político de Barcelona</p> <p>1453 – Queda de Constantinopla Fim da Guerra dos Cem Anos</p> <p>1454 – Tratado de Lodi, equilíbrio de forças entre Milão e Veneza</p> <p>1455-1485 – Guerra das Duas Rosas</p> <p>1456 – Cerco de Belgrado pelas forças turco-otomanas</p>	<p>1455 – Afonso V abole a servidão na Catalunha e limita os abusos senhoriais em relação aos camponeses</p>	<p>1455-1458 – Pontificado de Calisto III</p> <p>1456 – Joana d’Arc é inocentada <i>post mortem</i></p> <p>1458-1464 – Pontificado de Pio II</p>	<p>1450 – <i>O Batismo de Cristo</i>, pintura de Piero della Francesca</p> <p>1452 – Nascimento de Leonardo da Vinci</p>
--------------------	---	---	--	--	--

1460		1462-1472 – Guerra civil catalã	1462-1486 – Guerra dos <i>Remensas</i> , revolta campesina contra as pressões senhoriais		1466-1473 – <i>O Juízo Final</i> , pintura de Hans Memling
-------------	--	---------------------------------	--	--	--

Tábua Cronológica II – Caravaggio: vida, obra e entorno histórico

Datas	Caravaggio	Política	Sociedade / Economia	Religião	Cultura
1570	1571 – Nascimento de Michelangelo Merisi, em Milão, no dia 29 de setembro	1571 – Vitória naval da Liga Católica sobre o Império Otomano na Batalha de Lepanto 1576-1577 – Surto de peste em Milão	1575 – Reino da Espanha declara a terceira falência sob Filipe II	1570 – Excomunhão de Elizabeth I da Inglaterra pelo Papa Pio V 1572 – Massacre dos huguenotes na Noite de São Bartolomeu. 1572-1585 – Pontificado de Gregório XIII 1573-1619 – Reconstrução do domo da Basílica de San Lorenzo Maggiore (Milão) após incêndio	1572 – Primeira edição de <i>Os Lusíadas</i> , de Luís Vaz de Camões 1574 – Morte de Giorgio Vasari

<p>1580</p>	<p>1577 – Morte de seu pai, Fermo Merisi, e de um de seus irmãos, vítimas da peste. Família se muda para Caravaggio</p> <p>1584-1588 – Período de aprendizado no ateliê de Simone Peterzano em Milão</p>	<p>1578 – Morte de D. Sebastião I de Portugal na Batalha de Alcácer-Quibir</p> <p>1580 – Início da União Ibérica</p>	<p>1584-1585 – Afluxo de mercadores para Amsterdã após o sítio da Antuérpia pelas forças espanholas</p> <p>1585-1590 – Melhorias na infraestrutura urbana e recuperação econômica dos Estados Pontifícios</p>	<p>1578 – Criação da Ordem dos Oblatos de Santo Ambrósio</p> <p>1584 – Morte de Carlo Borromeo, cardeal-arcebispo de Milão</p> <p>1585-1590 – Pontificado de Sisto V</p>	<p>1582 – O calendário gregoriano é introduzido na Europa pelo Papa Gregório XIII e adotado pelos países católicos.</p> <p><i>O rapto das Sabinas</i>, escultura de Giambologna</p>
--------------------	--	--	---	--	---

	<p>1593 – Trabalho com Giuseppe Cesari, o <i>cavaliere d'Arpino</i></p> <p>1593-1594 – <i>Pequeno Baco doente</i></p> <p>1595-1597 – <i>Jovem mordido por um lagarto, Os Músicos, Os trapaceiros e O tocador de alaúde</i></p> <p>Torna-se protegido do cardeal Francesco Maria Del Monte</p> <p><i>São Francisco em êxtase</i></p> <p><i>Madalena arrependida</i></p> <p>1597-1599 – <i>Narciso e Cabeça de Medusa</i></p>	<p>1593-1606 – Guerra dos Treze Anos entre o Sacro Império e os turco-otomanos</p>	<p>1595-1597 – Primeira expedição holandesa à Indonésia</p> <p>1597 – Início das disputas entre portugueses e holandeses por territórios ultramarinos</p>	<p>1595 – Morte de São Filipe Néri</p>	<p>1597 – Composição da primeira ópera, em Florença, por Jacopo Peri</p>
--	---	--	---	--	--

<p>1600</p>	<p>1598 – <i>Santa Catarina de Alexandria</i></p> <p>1599 – Primeira encomenda pública: o ciclo de São Mateus para a capela Contarelli em San Luigi dei Francesi</p> <p>1600 – Encomenda das pinturas de São Pedro e São Paulo para a capela Cerasi em Santa Maria del Popolo</p> <p>1602-1606 – <i>A inspiração de São Mateus, Madona de Loreto, A incredulidade de São Tomé e A morte da Virgem</i></p>	<p>1598 – Édito de Nantes põe fim às guerras religiosas na França</p> <p>Morte de Filipe II da Espanha</p> <p>1600 – Casamento de Henrique IV da França com Maria de Médici</p> <p>Promulgação da Constituição da República de San Marino</p>	<p>1598-1600 – Segunda expedição holandesa à Indonésia, com lucros da ordem de 400%</p> <p>1602 – Criação da Companhia Holandesa das Índias Orientais</p>	<p>1600 – Ano Santo Jubilar</p> <p>Execução de Giordano Bruno por heresia em Roma</p>	<p>1598 – Nascimento de Bernini</p> <p>1599 – William Shakespeare escreve <i>Hamlet</i></p> <p><i>Ratio Studiorum</i>, documento base do sistema educacional jesuíta</p> <p>1601 – Chegada de Guido Reni a Roma</p>
--------------------	---	---	---	---	---

	<p>1603 – Processo por difamação do pintor Giovanni Baglione</p> <p>1604-1605 – Prisões do pintor por perturbação da ordem e porte ilegal de armas</p> <p>1606 – Assassinato de Ranuccio Tomassoni</p> <p>1606-1607 – Primeira fase napolitana: <i>As sete obras de misericórdia</i> e <i>A flagelação de Cristo</i></p> <p>1607-1608 – Estada em Malta</p>	<p>1603 – Jaime I inicia a dinastia Stuart na Inglaterra</p> <p>1606 – Interdito do Papa Paulo V sobre a República de Veneza</p>		<p>1605 – Pontificado de Leão XI (26 dias)</p> <p>1605-1621 – Pontificado de Paulo V</p>	<p>1605-1606 – Shakespeare escreve <i>O Rei Lear</i> e <i>Macbeth</i></p> <p>Publicação da primeira parte de <i>Dom Quixote</i>, de Miguel de Cervantes</p>
--	---	--	--	--	---

<p>1610</p>	<p>1608 – Nomeação como Cavaleiro da Ordem de São João de Jerusalém e <i>A decapitação de São João Batista</i></p> <p>1608-1609 – Expulsão da Ordem e fase siciliana: <i>O enterro de Santa Lúcia, A adoração dos pastores e A ressurreição de Lázaro</i></p> <p>1609-1610 – Intercessão dos cardeais Gonzaga e Borghese junto ao Papa Paulo V pelo indulto de Caravaggio</p> <p><i>Davi com a cabeça de Golias</i></p> <p>1610 – Morte em Porto Ercole, na Toscana, em 18 de julho</p>	<p>1608 – Criação da União Protestante pelos príncipes reunidos em Auhausen, no Sacro Império</p> <p>1609 – Maximiliano I, duque da Baviera, estabelece a Liga Católica no Sacro Império</p> <p>1610 – Assassinato de Henrique IV da França e regência da viúva Maria de Médici</p>	<p>1609 – Criação do Banco de Amsterdã</p>	<p>1609 – Publicação da <i>Astronomia nova</i> de Johannes Kepler</p> <p>Construção do Palazzo dell’Ambrosiana em Milão</p> <p>1610 – Observações telescópicas de Galileu Galilei</p> <p>1611 – Primeira edição da <i>Bíblia do Rei Jaime</i></p>	
--------------------	---	---	--	---	--

		1613 – Início da dinastia Romanov na Rússia 1618-1648 – Guerra dos Trinta Anos			1615 – Publicação da segunda parte de <i>Dom Quixote</i> 1616 – Morte de Cervantes e de Shakespeare
--	--	---	--	--	--