

LIMITES ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: REPRESENTAÇÕES DO CORPO DE SÃO JOÃO BATISTA EM CARAVAGGIO (1571-1610)

LIMITS BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE: REPRESENTATIONS OF THE BODY OF SAINT JOHN THE BAPTIST IN CARAVAGGIO (1571-1610)

Matheus Corassa da Silva / UFES

RESUMO

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) foi um expoente da pintura barroca e produziu, no seio da Cristandade, obras física e simbolicamente intensas, marcadas por tendências naturalistas e por uma peculiar abordagem dos corpos. A proposta deste trabalho é analisar as *manifestações e representações estéticas do corpo* de São João Batista (†c. 32 d. C.), personagem com o qual o artista tinha uma identificação pessoal, em duas de suas pinturas: *São João Batista no deserto* (c. 1604) e *A decapitação de São João Batista* (1608). Para isso, utilizaremos os *níveis de interpretação iconográfica* propostos por Erwin Panofsky (1892-1968), além das reflexões do *páthos dionisiaco* warburguiano e da *encarnação da pintura*, proposta por Georges Didi-Huberman (1953-), como horizontes teóricos que possam enriquecer sobre o debate sobre o corpo nessas obras.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte; Análise iconográfica; Caravaggio; São João Batista; Corpo.

ABSTRACT

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) was an exponent of baroque painting and produced, within Christianity, works physically and symbolically intense, marked by naturalistic tendencies and a peculiar approach to bodies. The purpose of this work is to analyze the manifestations and aesthetic representations of the body of St. John the Baptist († c. 32 AD), a character with whom the artist had a personal identification, in two of his paintings: Saint John the Baptist in the wilderness (c.1604) and The beheading of St. John the Baptist (1608). For this, we will use the levels of iconographic interpretation proposed by Erwin Panofsky (1892-1968), as well as the reflections of the dionysiac pathos, by Aby Warburg (1866-1929), and the incarnation of painting, proposed by Georges Didi-Huberman (1953), as theoretical horizons that can enrich the debate about the body in these works.

KEYWORDS: Art history; Iconographic analysis; Caravaggio; St. John the Baptist; Body.

Corporeidade profana em *São João Batista no deserto* (c. 1604)

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 (LADURIE, 2002, p. 36-37; SILVA, 2018, p. 77-106). Nascia desse processo 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 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), 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) e *Judite e Holofernes* (c. 1602). Estima-se que tenha sido seu patrocinador mesmo nos anos em que esteve sob a proteção do cardeal Del Monte (SPEZZAFERRO, 1974). Sabia, assim, que Caravaggio tinha as mãos mais hábeis para pintar seu *João Batista no deserto*, 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, nos Estados Unidos, pouco antes da década de 1950 (MOIR, 1994, p. 28).

Pintado em óleo sobre tela (173 x 133 cm), *João Batista no deserto* é provavelmente o terceiro quadro de Caravaggio dedicado ao santo. 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” (LONGHI, 2012, p. 81), 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.



Figura 1: Caravaggio (1571-1610)
São João Batista no deserto, c. 1604
Óleo sobre madeira, 173 x 133 cm
Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Estados Unidos.

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 com a inscrição *Ecce Agnus Dei*. 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, leva-nos 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.

Sua expressão é grave, o olhar cabisbaixo. Seus olhos, encobertos pelas sombras, indicam que sua alma também está oculta. A posição vertical e altiva de seu corpo 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 apenas 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. A primeira 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, perpasse 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 (DIDI-HUBERMAN, 2012).

A vestimenta nunca é um “invólucro neutro e protetor” (SCHMITT, 2003, p. 20), mas uma *projeção do corpo*, pois participa dos valores a ele atribuídos, transmite significados (como hierarquias sociais, códigos de civilidade, dignidade) e torna materiais as suas intenções. 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 (AGAMBEN, 2014, p. 95-101). A pintura de Caravaggio não permite essa 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” (WARBURG, 2015, p. 91). 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 *contemplanção virtuosa* e dignamente expressas 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 (GINZBURG, 2002, p. 45).

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*. (WARBURG, 2015, p. 27-86; DIDI-HUBERMAN, 2013). Alguns dos motivos e atributos próprios da estética clássica transcendem as 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 (ROBB, 2001). As feições reflexivas desse João Batista 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.

A decapitação de São João Batista (1608): uma nova ekphrasis

O assassino em potencial que residia em Caravaggio não tardou em se manifestar. Após um entrevero com os irmãos Tomassoni, em 1606, que resultou na morte de um deles, 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*, considerada por especialistas a maior e talvez a mais tocante, profunda e complexa pintura histórica do século XVII (SCHAMA, 2010, p. 70) 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.



Figura 2: Caravaggio (1571-1610)
A decapitação de São João Batista, 1608
 Óleo sobre tela, 361 x 520 cm
 Co-Catedral de São João, La Valetta, Malta.

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 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 (SCHAMA, 2010, p. 74). 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.

O carcereiro está vestido de maneira simples, 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, duramente conquistada algumas décadas antes, lembrava-os que o inimigo ainda estava no mar.

Salomé 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?

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* (c. 1599-1600). 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 palpitação do mártir degolado, estendido no solo (LAMBERT, 2015, p. 78). 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 da barbárie. Não há espaço para figurações virtuosas numa cena dominada por um crime.

A senhora ao lado de Salomé, 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* e na *Ceia em Emaús* (1606). 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.

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, 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 (LARRAÑAGA, 1997, p. 196-197). 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.

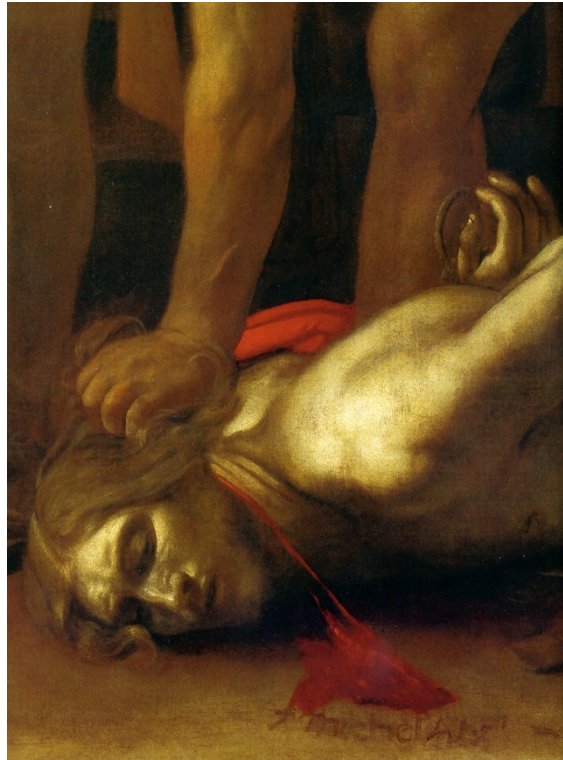


Figura 3: Detalhe de *A decapitação de São João Batista*

Caravaggio também inova ao esboçar sofrimento no rosto de João. Tradicionalmente, os santos mártires eram representados, nos séculos anteriores, com uma tranquilidade fleumática e seráfica (ECO, 2007, p. 56). Embora sua expressividade não seja acentuada como na *Cabeça de Medusa* (c. 1598-1599), 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* (COURTINE; HAROCHE, 2016; BURKE, 1992). 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 (ELIAS, 1994). Essas reflexões também foram transpostas à Arte, que iniciou, com o Renascimento, uma suavização dos gestos e das expressões físicas dos corpos representados.

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 (SCHAMA, 2010, p. 75)? Caravaggio utiliza o sangue para assinar o nome de sua redenção, na única obra que assinou (LAMBERT, 2015, p. 83): “Fr Michelangelo”. 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.

Considerações finais

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 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. A decapitação composta por Caravaggio foi também uma *memória artística de um cordeiro de Deus* (COSTA, 2017, p. 276). A diferença reside na nova *ekphrasis* (MUNSTERBERG, 2009) que inaugurou (BAERT, 2016, p. 264-267): ao invés de promover e excitar a devoção popular, interiorizou os dramas existenciais representados e que, identificados com os nossos, foram sentidos corporeamente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- 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, 2016. 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.
- 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, 1992. p. 71-83.
- 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, 2017. p. 261-277.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as emoções. Do século XVI ao começo do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 2 v.
- 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.
- 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 gênio 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. p. 196-197. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110191A/5987>. Acesso em: 04 fev. 2018.
- LONGHI, Roberto. *Caravaggio*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MOIR, Alfred. *Caravage*. Paris: Cercle d'art, 1994.
- MUNSTERBERG, Marjorie. Ekphrasis In: WRITING About Art. c. 2009. Disponível em: <http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.
- ROBB, Peter. *M: the man who became Caravaggio*. Nova York: Picador, 2001.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- 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. 17-36.

SILVA, Matheus Corassa. *Corpos profanados, corpos mutilados*. Entre Bernat Martorell (1390-1452) e Caravaggio (1571-1610): João Batista em cena. 2018. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UFES, Vitória, 2018.

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.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Matheus Corassa da Silva

Matheus Corassa da Silva é licenciado em História e mestre em Artes (área de concentração Teoria e História da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é *professor substituto* de História da Arte do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da mesma Universidade e desenvolve pesquisas centradas nas artes medieval e barroca. *E-mail: matheuscorassa@gmail.com*.