

“PÕE AQUI O TEU DEDO...” A FÉ NO CORPO E SUAS MARCAS: UMA REFLEXÃO ENTRE ARTE E TEOLOGIA*

“Put your finger here...” – The faith in the body and its marks: a reflection between arts and theology

Valentina Stilo**

Resumo

O objetivo deste artigo é pensar teologicamente o corpo no Cristianismo, deixando-nos ajudar pela polissêmica linguagem de uma pintura de Michelangelo Merisi da Caravaggio, *A Incredulidade de Tomé*. Movidos pelas inquietações que nascem da cultura somática contemporânea, na qual corpo perfeito e sua imagem assumem uma posição quase ditatorial, percebe-se na fé na encarnação um possível caminho de diálogo e libertação. Caravaggio, na *Incredulidade*, parece intuir esta maneira de entender a fé, como “fé na carne”, carne histórica e marcada, mas redimida, salva e santificada. Por meio da análise da pintura à luz das considerações teológicas sobre o corpo do teólogo belga Adolphe Gesché, chega-se a reconhecer a corporeidade do Verbo e a carnalidade da salvação, qual Palavra capaz de acolher e interpelar a cultura somática contemporânea.

Palavras-chave: corpo, carne, encarnação, arte, interpretação.

* Artigo enviado em 17/09/2011, aprovado para publicação em 24/10/2011.

** Possui a *laurea statale* em psicologia pela Università La Sapienza de Roma (2004) e graduação em teologia pela FAJE (2011). Atualmente vive em Southampton, Reino Unido, onde faz parte da equipe de pastoral universitária da Fraternidade Missionária Verbum Dei. Contato: stilova@yahoo.com.mx

Abstract

The objective of this article is to think theologically about the body in Christianity, letting ourselves be helped by the polysemic language of a painting by Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Incredulity of Saint Thomas*. Moved by the questions that emerge in our contemporary somatic culture, in which the perfect body and its image assume an almost dictatorial position, one can perceive a possible path towards dialogue and liberation in our faith in the incarnation. This way of understanding our faith, as "faith in the flesh," in a flesh that is historical and scarred, but redeemed, saved and sanctified, seems to be the way in which Caravaggio, in *Incredulity*, explains it. Through an analysis of the painting in light of theological considerations about the body by the Belgian theologian, Adolphe Gesché, one can recognize the corporeality of the Verb and the carnal nature of salvation, the Word capable of welcoming and questioning today's somatic culture.

Keywords: body, flesh, incarnation, art, interpretation.

Introdução

A pintura de Caravaggio intitulada "A incredulidade de Tomé" (fig. 1 e 2) traduz em imagem a já icônica passagem evangélica do encontro de Jesus com o discípulo. Por que uma pintura de mais de 400 anos deveria suscitar-nos interesse? O que ela teria a dizer à teologia? "Põe aqui o seu dedo e vê as minhas mãos": eis a frase joanina que inspirou Caravaggio. Que sabor de carne e de experiência têm estas palavras! O mesmo sabor que os nossos olhos percebem ao encontrar-se com o dedo rude de Tomé, introduzido, pela mão de Jesus, no seu lado ferido, representado por Michelangelo Merisi da Caravaggio. O interesse deste artigo nasce, pois, da experiência do encontro com o Deus da Vida, que se fez carne assumindo as feridas desta carne e que, ainda hoje, faz-se presente pela leitura de um texto bíblico ou, por que não, pela contemplação de um quadro. Nossa hipótese central é que a arte de Caravaggio, especificamente a *Incredulidade de Tomé*, encerra e suscita uma intuição fundamental a respeito de nossa fé: *caro cardo salutis est*, o corpo ferido, histórico, como lugar privilegiado do encontro com Deus e com os outros, como cardo da salvação. Mergulhar nesta intuição abre as portas ao modo mais novo e mais antigo de pensar o Cristianismo como fé na carne e da carne, percurso que estimularia uma renovada experiência pessoal e comunitária de Deus, uma retomada da

importância do corpo na teologia e um diálogo aberto com a atual cultura somática. Destarte, o objetivo principal do nosso percurso é uma reflexão teológica sobre o corpo, usando, como porta de entrada, a *Incredulidade de Tomé*.

Assim como as Sagradas Escrituras são a alma da teologia, a representação iconográfica de uma passagem evangélica é aqui usada como base da reflexão teológica. Para fazer isso, do mesmo modo com o qual se procede na análise de um texto bíblico, começamos com a avaliação do contexto no qual a obra surgiu (vida do autor e contexto histórico e cultural), no conjunto da produção artística do autor, "cânon" no qual é possível entender as intuições teológicas da "perícopé" que nos interessa. Tudo isso se perder de vista o nosso foco principal: a perspectiva somática, pois interessa-nos captar o que Caravaggio "nos diz" sobre a fé no corpo na *Incredulidade*.

Depois desta análise "histórico-crítica", tenta-se uma primeira interpretação da pintura com base na experiência, para chegar a um ulterior exercício hermenêutico. O exercício consiste na interpretação do quadro a partir da sensibilidade hipermoderna e somática, filtrada teologicamente pelas considerações sobre o corpo do teólogo belga Adolphe Gesché. O objetivo deste exercício é a construção de pontes entre a teologia e a contemporaneidade. O trabalho se articula em duas partes, cada uma subdividida em três seções.

A primeira parte, que tem como finalidade a análise da *Incredulidade de Tomé*, se desenvolve nos seguintes momentos: 1) apresentação da vida e da obra de Caravaggio, com alguns elementos de sua poética; 2) esclarecimento do contexto histórico, eclesial e artístico que possibilitou a "intuição" de Caravaggio a respeito da fé na carne; 3) leitura crítica e existencial da *Incredulidade de Tomé*.

Na segunda parte, tenta-se uma reflexão teológica sobre o corpo a partir da pintura em três passos: 4) reconhecimento do ponto de vista a partir do qual vemos o quadro e pensamos o corpo (análise da cultura somática contemporânea) e dos elementos de contato-continuidade com a época em que Caravaggio atuou; 5) interpretação da *Incredulidade* na perspectiva da teologia do corpo de Adolphe Gesché; 6) breve pincelada dos caminhos que se abrem para o diálogo intra e inter teológico a partir da reflexão estético-teológica sobre o corpo.

Passamos, agora, a ler o convite de Caravaggio à fé, uma fé histórica, encarnada, iniciativa do mesmo Deus, a mesma fé que, supomos, moveu a conturbada vida do artista a ser, a pesar de tudo, profecia até os nossos dias.

Primeira parte: A “Incredulidade de Tomé” e a fé de Caravaggio

*Fecer cruel congiura
Michele, a danni tuoi Morte, e Natura.
Questa restar temea
Da la tua mano in ogni imagin vinta,
Ch’era da te creata, e non dipinta.
Quella di sdegno ardea,
Perché la falce sua genti struggea,
Tante il pennello to une rifacea.*
(Giovanni Battista Marino, *In morte di Michelagnolo da Cragavaggio*)¹

1. A obra de Caravaggio e sua vida “carnal”: alguns elementos de sua poética

Michelangelo Merisi da Caravaggio nasceu em 1571², provavelmente em Caravaggio, lugarejo próximo à cidade de Bérgamo, do qual derivaria seu apelido, sendo o primeiro filho das segundas núpcias do pai, Fermo Merisi com Lucia Aratori. Morreu em circunstâncias obscuras em Porto Ercole (Grosseto), no dia 18 de julho de 1610. Sua jornada artística começou em 1584, em Milão, quando Simone Peterzano, artista bastante conhecido que se declarava manierista e discípulo de Tiziano, o acolheu como aprendiz para um contrato de quatro anos. É talvez em contato com Peterzano que Caravaggio absorveu a influência de Leonardo Da Vinci e sua predileção por “reproduzir as coisas naturais” (BONA CASTELLOTTI, 1998, p. 37-38).

O incipiente pintor permaneceu entre Milão e Caravaggio até 1591/1592, quando se transferiu para Roma. Em 1593 o Merisi conheceu Giuseppe Cesari d’Arpino e começou a trabalhar no seu estúdio, pintando, como disse Bellori, um dos primeiros biógrafos de Caravaggio, “flores e frutas” (ibid., p. 38). Mas destes anos são também obras como *O pequeno Baco doente* (fig. 3) e o *Vendedor de Fruta*. Segundo Bona Castellotti, nesta primeira fase, Caravaggio está imerso num estágio “ético-estético” (ibid., p. 37) no qual, se por um lado, permanece entre realidade e idealização, por outro, segue o chamado à imitação do natural, empenhando-se em desmitizar algumas divindades pagãs (ibid., p. 37).³

¹ “Fizeram cruel conjura / Michele, aos teus danos Morte, e Natureza. / Esta temia permanecer / vencida, por obra da tua mão, em cada imagem, / pois era por ti criada e não pintada. / Aquela de indignação ardia, / porque com larga usura / quantas pessoas a sua foice consumia, / tantas o teu pincel refazia.” (Giovanni Battista Marino, 1613-1613 *apud* BONA CASTELLOTTI, 1996, p. 194)

² Adotamos o ano 1571, defendida por vários autores, como data de nascimento de Caravaggio ao invés do ano 1573.

³ O *Pequeno Baco doente*, por exemplo, é uma cópia do mesmo Caravaggio.

Em 1595 Caravaggio conhece o cardeal Francesco Del Monte, discípulo de S. Felipe Néri e admirador de Carlos Borromeu, personagem importante que lhe abrirá as portas de tantos mecenas. O Merisi, além de ir morar na residência do cardeal, produz para ele várias obras. São desta época a *Boa Ventura, I Bari, Música de alguns jovens*, e o primeiro quadro com tema sacro: *As estigmas de S. Francisco*. A poética de Caravaggio dá uma virada decisiva: a assunção de sujeitos sacros, acompanhados à reiterada opção por modelos "ordinários"⁴; a superação de um estilo cômico para um estilo trágico, evidente, por exemplo, no cuidado fisionômico da *Cabeça da Medusa* e na "sutil dialética dos afetos" (DE GREGORI, *apud* BONA CASTELLOTTI, 1998, p.60) entre as personagens da *Conversão da Madalena* (fig. 4); o revigoramento do claro-oscuro (*Santa Catarina de Alexandria*); a crescente atenção para a interioridade e para o *hic et nunc* da história narrada, como acontece no *Judith que degola Holofernes* em que desaparece o lugar e o drama é reproduzido em seu acontecer.

Graças à intermediação do cardeal Del Monte, em 1595 Caravaggio consegue a primeira comissão pública: as pinturas para a Capela Contarelli, em S. Luis dos Franceses (Roma). *O Martírio de São Mateus* e *A vocação de São Mateus* manifestam a atenção de Caravaggio ao instante em que o evento reproduzido acontece, à graça, presente como luz improvisa, abrupta e "artificial", à contemporaneidade de presente e passado no acontecimento sacro, evidente nas vestes das personagens.

Outra importante comissão é a das pinturas para a capela da família Cerasi (Tibério Cerasi é o tesoureiro de papa Clemente VIII) em S. Maria del Popolo (Roma). Caravaggio pinta a *Crucifixão de São Pedro* e a *Conversão de Saulo* (fig. 5). Em decorrência da morte do comitente, em maio de 1601, as telas são rejeitadas. Assim, Caravaggio projeta-as e pinta de novo (KÖNIG, 2007, p. 12). A *Conversão de Saulo* tinha sido condenada por falta de decoro, evidenciada pela excessiva proximidade entre Cristo e Saulo. A segunda tela (fig. 6) retoma a "poética da santidade como iluminação interior": o homem Saulo, caído, com os braços abertos, parece estar acolhendo, como uma criança acolhe o peito da mãe, a graça "invisível" que acontece. Nesse mesmo ano Caravaggio se transfere ao palácio do marquês Gerolamo Mattei e Vincenzo Giustiniani, importante banqueiro, que se torna outro de seus importantes comitentes. A *Incredulidade de Tomé* é provavelmente desta época.

Em 1602 Caravaggio produz *São Mateus e o Anjo* (fig. 7) para o altar da capela Contarelli, mas a primeira versão é rechaçada por indecência e Caravaggio tem que pintar outra tela (fig. 8). A

⁴ Pense-se no modelo da *Madalena Penitente* e da virgem Maria em *O Repouso durante a fuga para o Egito*: é uma cortesã romana, Ana Maria Bianchini!

obscenidade do primeiro *São Mateus e o Anjo* deve-se, mais uma vez, à proximidade do anjo e do santo, aos pés sujos e às pernas rudes e descobertas de um Mateus prestes a aprender o que não se sabe da figura celeste⁵.

1603 é o ano dos problemas com a justiça, causados pela denúncia de difamação por parte de Giovanni Baglione⁶. Entre 1603 e 1604 Caravaggio realiza para a Igreja de Santa Maria Nuova, pertencente aos oratorianos de São Felipe Néri, a *Deposição de Cristo* e, entre 1604 e 1605, a *Madona dos Peregrinos* (fig. 9), para a congregação de S. Anna dei Palafrenieri⁷. Ainda em 1605 Caravaggio têm outros problemas com a justiça.

Junto com a *Imaculada Conceição com Santa Ana*, logo rechaçada, uma tela que suscita muito escândalo é *A morte da Virgem* (fig. 10), de 1606. A incompreensão de Caravaggio por parte da opinião pública deve-se a vários fatores, como a eleição de um novo Papa, Paolo V Borghese, filo-espanhol e muito mais intransigente que Clemente VIII, a própria vida privada do artista (BONA CASTELLOTTI, 1998, p. 98), e, com certeza, a ousadia da poética de Caravaggio que, na *Morte da Virgem*, leva às extremas consequências a união do humano e do divino: a Virgem é representada como uma mulher qualquer que poderia aparecer grávida (os biógrafos escandalizados falam de uma “donna morta gonfia”, uma “mulher morta inchada”, isto é, ou afogada ou grávida) deitada indecorosamente numa cama sobrestada por um manto vermelho, rodeada de homens esmorecidos e ladeada por uma jovem em prantos. A feminilidade da Virgem, portadora de uma “maternidade transversal” presente ao longo da vida inteira, e também no fencimento, é apresentada sem medo; com a mesma crueza é oferecido aos nossos olhos o drama da morte que toca também os santos. Morte que visitará muito cedo Caravaggio. Em 28 de Maio de 1606, Ranuccio Tomassoni da Terni é morto pelo artista que, a partir

⁵ Bellori, ao falar do acontecimento, disse: (a pintura foi tirada pelos padres) “com il dire che quella figura non aveva decoro né aspetto di Santo, stando a sedere com le gambe incavalcate e co piedi rozzamnte esposti al popolo” (BONA CASTELLOTTI, 1998, p.71) [“dizendo que aquela figura não tinha o decoro nem o aspecto de Santo, encontrando-se sentado com as pernas cruzadas e com os pés rudemente expostos ao povo”].

⁶ Segundo o pintor Giovanni Baglione, uns dos biógrafos de Caravaggio, o motivo da difamação teria sido a inveja, pois Baglione tinha conseguido, dos Jesuítas, o encargo da *Ressurreição* para a Igreja del Gesù, trabalho ambicionado por Merisi. Caravaggio foi encarcerado por alguns dias e libertado graças às intervenções de amigos poderosos. É dessa mesma época uma carta enviada pelo cardeal Paravicino a monsenhor Paolo Guado em que o cardeal, embora reconheça a excelência artística do pintor, expressa perplexidade a seu respeito pela mistura “perigosa” entre “devoto e profano” (ibid., p91). Esta carta marcaria o começo do declínio da popularidade de Caravaggio, determinada pela teimosia em aproximar demais o divino e o humano.

⁷A pintura permanece pouco tempo no altar. Baglione explicou assim a rejeição: “Fece una Madonna di Loreto ritratta al naturale com due pellegrini; uno co piedi fangosi, e l’altra com um cuffia sdruccita e sudicia; e per queste liggieresse in rugaro delle parti che uma gran pintura haver dee, da popolani ne fu fatto estremo schiamazzo” (ibid., p.92) [“Ele fez uma Madona do Loreto reproduzida ao natural com dois peregrinos; um com os pés sujos de barro e, a outra com uma touca descosida e suja; por estas leviandades, com respeito às coisas que uma grande pintura tem que tomar em conta, o povo fez muito barulho”].

deste triste acontecimento, começará uma travessia destinada a terminar só com seu próprio falecimento. Foge a Nápoles, onde produz as famosas e controvertidas *Sete obras de Misericórdia* e a *Flagelação de Cristo*. Em julho de 1607 o encontramos em Malta; noviço da ordem dos Cavaleiros de Malta, pinta várias obras entre as quais a *Degolação do Batista*; em 14 de julho de 1608 recebe a admissão à ordem, mas pouco depois é encarcerado e foge de novo rumo à Sicília. Na ilha é acolhido por um velho conhecido dos anos romanos, o pintor siciliano Mario Minniti e continua trabalhando graças à intermediação deste. É desta época a *Ressurreição de Lázaro* e a *Adoração dos pastores* (fig. 11).

Em 1609 Caravaggio está de novo em Nápoles onde, mais uma vez, a morte o visita: é agredido e gravemente ferido no rosto. O *Martírio de S. Úrsula* (fig. 12) reflete a dramaticidade deste momento. Esperando a confirmação da anistia do papa, obtida pelo cardeal Gonzaga, prestes a ser efetivada, embarca rumo a Roma. Ao desembarcar, é detido pelos soldados espanhóis, que o confundem com outra pessoa. Pouco depois é deixado em liberdade e continua a sua viagem desesperada para Roma a pé, mas, tomado pela febre, morre em Porto Ercole, no dia 18 de julho do 1610. Assim termina a história de nosso artista, história repleta de luzes e sombras, de inspiração e terra, como a sua arte.

2. O contexto em que brota a arte de Caravaggio

1571-1610: eis o lapso de tempo em que nosso artista marcou a história. Trinta e nove anos de vida intensa e atribulada, tecidos num contexto cultural e social igualmente complexo. A Europa cristã acaba de ser abalada pelas tensões entre os reformadores e os que permanecem nas fileiras católicas. O Concílio de Trento (1545-1563), respondendo à Reforma, frisa a importância da hierarquia, dos sacramentos e da visibilidade da estrutura eclesial. Vejamos, em detalhe, o que significa essa visibilidade em campo artístico.

2.1 A Contra-Reforma e suas posturas em relação à arte

À iconoclastia protestante Trento responde encorajando a arte sacra. O Barroco (do séc. XVII até os primeiros decênios do séc. XVIII) configura-se como a arte da Contra-Reforma. Argan o define: "revolução cultural em nome da ideologia católica" (ARGAN, 1968, p. 222). Embora Caravaggio não possa ser incluído nesta corrente, já que, por alguns aspectos de sua obra, ele se posiciona às antípodas da barroca exaltação da Igreja e de seus santos, para entender sua poética é

preciso situá-la cronologicamente dentro do movimento de “refocalização da arte” e de sua função pedagógica na Contra-Reforma.

Segundo Bona Castellotti (1998, p. 21ss) a centralidade da verdade histórica e o realismo estão presentes, seja nos mestres espirituais do artista seja nos ideais de Carlos Borromeu († 1584), o prelado milanês defensor da Contra-Reforma. Além disso, Borromeu se ocupa explicitamente das implicações artísticas do Concílio de Trento escrevendo as *Instruções* (1577), uma obra de alcance pastoral, preocupada em dar critérios para o respeito do decoro. Mas o “manifesto” da arte tridentina é representado pelo *Discurso sobre as imagens sacras e profanas* (1582) do cardeal Gabriele Paleotti (arcebispo de Bologna em 1576) (ibid. p. 19), segundo o qual a arte é o “livro popular” (PRODI, *apud* BONA CASTELLOTTI, 1998, p. 21), aberto a todos para que todos possam ler nele a história da Revelação. A função do artista é, portanto, ser fiel à narração a representar, para assim fazer de sua obra um instrumento pedagógico à portada de qualquer pessoa, evitando a introdução de novidades que podem distrair os fieis⁸.

O *Discurso* representa a postura da hierarquia em matéria artística e sua relação com o mundo cultural da época. Mas como se situa Caravaggio perante tal postura?

2.2 Caravaggio: um obediente ou um dissidente?

A vida de Michelangelo Merisi da Caravaggio, assim como seu percurso artístico e sua relação com os comitentes, não foi decerto imune às ambiguidades. A hipótese do presente trabalho é que a obra de Caravaggio esteja permeada por uma intuição teológica fundamental, expressa pelos temas e, sobretudo, pela maneira com que o artista decide plasmá-los. Mas como as intuições teológicas por ele plasmadas se vinculam à conjuntura social e eclesial nas quais brotam?

Argan (1968, p. 222), ao falar do Barroco, frisa a importância do imaginário no exercício de fé. Segundo o crítico, quer-se a salvação só no caso em que se imagine que ela é possível (ibid.). Portanto, a hierarquia tridentina faz da arte uma grande “empresa social” motivando a pintura de histórias para moldar o imaginário conforme à doutrina. Em contraposição à fé individual promulgada pela Reforma, a Contra-Reforma promove uma fé coletiva que pode ser atingida e fomentada por uma arte ao alcance de todos. Para obedecer a este princípio, a arte deve, como vimos, submeter-se a regras. Ora,

⁸A adesão à história parece contrapor-se à “invenção” (BOLOGNA, 2006, p. 34). Na reprodução da vida de um santo, por exemplo, é melhor escolher anedotas conhecidas que incrementem o fervor sem suscitar dúvidas.

Caravaggio quebrou várias vezes estas regras. Podemos afirmar que ele foi um dissidente?

Como vimos, a centralidade da “verdade” é uma preocupação do Magistério. Caravaggio também se preocupa com a verdade, porém a maneira com que ele a entende lhe traz certa desconfiança por parte de alguns. “Valenthuomo vuol dire che sappi far bene dell’arte sua, cosi in pittura valent’huomo che sappi depingere bene et imitar bene le cose naturali”⁹, teria afirmado o pintor (BONA CASTELLOTTI, 1998, p. 88). Para ele, a boa arte coincide com a adesão à “verdade” inscrita na natureza (BOLOGNA, 2006, p. 82). Se o programa de recuperação da verdade histórica, comum a Trento e à Reforma protestante, tem suas raízes no séc. XVI, que identifica a antiguidade com a nobreza, em Caravaggio o movimento é oposto: antiguidade é originalidade e originalidade é assimilação do sagrado ao humano (ibid. p. 84). Ele mergulha neste “humano” optando por um naturalismo que o leva a tirar as extremas consequências do princípio da “imitação”. Com efeito, a imitação da natureza não é uma novidade na época, porém é costume imitar, da natureza, as formas melhores. O Merisi não faz distinção: usando o método da observação sistemática e prolongada, reconduz a coisa ao seu aspecto “ferial” (LONGHI, *apud* BOLOGNA, 2006, p. 151). O resultado é que a atividade artística se torna processo de conhecimento não só pelos destinatários que contemplam, na obra, uma história, mas pelo mesmo artista que a produziu. Caravaggio, pintando, descobre o acontecimento sagrado como evento que se dá no aqui e no agora, sendo assim, plenamente acreditável. A acusação de “novidade” e de falta de decoro, das quais provavelmente Caravaggio é vítima, deve-se, então, à sua procura por aquilo que nas histórias sacras aproxima mais o sagrado do humano numa mistura em que, segundo os gostos da época, os temas estão em dissonância com as formas. O artista não levanta a bandeira da dissidência em relação à fé, mas à maneira de imaginar os objetos da fé. Seu naturalismo quebra com a retórica dos modos do seu tempo segundo a qual a sujeitos nobres deviam corresponder formas igualmente nobres (ARASSE, 2008, p. 592); assim, ele pode ver pobres desajeitados e sujos adorando o menino Jesus (*Adoração dos pastores*), um homem rude e mal vestido pondo seu dedo no lado aberto do Ressuscitado (*Incredulidade de São Tomé*), pode ver numa mulher morta inchada e despenteada Nossa Senhora e num homem velho com as pernas descobertas S. Mateus. E, vendo esta doce incongruência, Caravaggio abre a nossa imaginação: de repente o sagrado está no meio de nós.

Caravaggio foi um obediente ou um dissidente? Coincidimos com a opinião de Bona Castellotti segundo o qual, embora as diretrizes da

⁹ “Homem de valor é aquele que sabe fazer bem a própria arte; assim, em pintura, homem de valor é aquele que sabe pintar bem e imitar as coisas naturais”.

Igreja pós-tridentina fossem duras com os amantes de novidades, as posições do clero em matéria eram diversificadas. Ao mesmo tempo, sustentamos a hipótese do mesmo autor a respeito da parcial dissidência do Merisi que “se manteve sempre fiel aos fundamentos da tradição católica, na particular acepção do realismo histórico, mas o foi do seu jeito” (BONA CASTELLOTTI, 1998, p. 20). Ora, para entender este “o foi do seu jeito”, dirigimo-nos à interpretação de Bologna a respeito do artista: um verdadeiro reproduzidor da natureza que, por isto, vivencia à letra as injunções do *Discurso* indo muito além das intenções deste último.

2.3 O corpo e o imaginário do corpo entre os séc. XVI e XVII

Em Caravaggio o sagrado está no meio de nós, desta humanidade feita de carne e sangue. Surgem então as seguintes questões: como o artista tece esta intuição e a plasma na sua obra? O que diz sobre o corpo a cultura em que Merisi vive? É impossível pensar o corpo entre os séc. XVI e XVII sem fazer referência ao imaginário cristão sobre o corpo, primeiramente, porque o corpo é central no mistério cristão, em segundo lugar, porque o imaginário religioso cristão é ainda muito presente na Europa da Reforma/Contra-Reforma. O corpo possibilita o acesso de Deus à nossa humanidade e, ao mesmo tempo, é fonte de pecado. Ele é desprezível, já que com sua concupiscência leva à perdição, mas é também digno, pois ressuscitará. A um imaginário, por alguns aspectos, dualista, associa-se uma experiência religiosa que é corpórea, pois nela, o corpo, sendo ou não um problema, está no centro. A mística e as devoções testemunham este movimento. É pela ascese e a mortificação do corpo que o místico adere à paixão de Cristo, alcançando, assim, a união com Deus. A eucaristia é assimilação do corpo divino com o qual o fiel quer ser uma coisa só. O martírio continua sendo muito valorizado¹⁰, mas, como a possibilidade de entregar a vida numa morte cruenta não está ao alcance de todos, o “martírio branco”, isto é, a auto-mortificação de cada dia, apresenta-se como digno substituto¹¹.

A estigmatização se torna, em época pós-tridentina (especialmente o séc. XVII), o lugar privilegiado da união com Cristo, especialmente reservado às mulheres. A paixão inscrita no corpo das místicas do séc. XVII conecta-se à piedade da época, que exalta o corpo martirizado do Salvador e o valor das relíquias. Os instrumentos visíveis

¹⁰ A arte figurativa oferece constantemente o martírio à contemplação dos fiéis (GÉLIS, 2008, p. 53).

¹¹ Os passos deste martírio cotidiano incluem: ascese alimentar, macerações e mortificações, aceitação silenciosa da doença e cuidado dos doentes, além de manifestações extraordinárias como as estigmatas. (GÉLIS, 2008, p. 58)

da sua tortura são considerados, desde o fim da Idade Média, as armas usadas por Cristo para levar a cabo sua obra Redentora e, por isso, venerados. A devoção às cinco chagas, nascida no séc. XIV, vai crescendo ao longo dos séculos até chegar ao seu auge entre os séc. XV e XVIII. A chaga do lado goza de um lugar privilegiado na veneração, pois ela está carregada de simbologia e ambiguidade: esconde o coração divino, oculta e mostra, ao mesmo tempo, o interior do corpo, aproxima-se, na sua figura, a uma boca entreaberta da qual escorre água e sangue. À devoção à chaga do lado, associa-se progressivamente o culto ao Sagrado Coração, o tema do lagar místico (ibid., p. 39) e do sangue de Cristo, temas muito usados, seja pela iconografia da Contra-Reforma, seja pelos textos luteranos. Os artistas representam o lado ferido de Cristo e o convite a introduzir o dedo na chaga, como faz São Tomé; este tema é muito frequente na pintura clássica do séc. XVII.

Os séc. XVI-XVIII se caracterizam também por duas práticas sociais importantes que, de alguma forma, envolvem o corpo humano e seu imaginário: a anatomia e as regras de comportamento em sociedade. Estas duas práticas deslocam a percepção do ser humano moderno: ele não é mais um corpo, mas tem um corpo cujas partes podem ser estudadas¹² e modeladas, usadas para viver bem em sociedade (ARASSE, 2008, p. 565). No séc. XVI aparecem os “manuais de civilidade” (como o *De civilitate mutum puerilium*, de Erasmo da Rotterdam - 1530) nos quais o corpo, considerado a visibilização da personalidade, é o protagonista. Oposto ao corpo grotesco está o corpo das “boas maneiras”, educado a fim de limitar suas manifestações naturais, representado pela arte que nutre a sociedade com suas formas e que é, por sua vez, por ela nutrida.

2.4 O corpo nas imagens

O imaginário do corpo, que nos diz algo a respeito do seu lugar na cultura e na vivência da fé, transparece, como vimos, nas inúmeras práticas da mística e da piedade popular e também na arte. A carne não é só morte em vida, tumba que aprisiona a alma, ela é possibilidade de salvação. O sujeito que saberá domá-la será nela glorificado. Os afrescos da Capela Sistina são uma celebração da carne redimida e gloriosa, em contraposição à carne destinada à perdição. O corpo ressuscitado é um corpo belo, perfeito, jovem. Daniel Arasse (2008, 535ss) estuda a representação do corpo na história das imagens entre o séc. XVI e XVII. Dividimos sua exposição em três pontos de maior interesse para nós: a) a relação verdade-beleza na arte clássica; b) a

¹² Assim Descartes fala do corpo: “toda esta máquina composta de ossos e carne, como ela aparece num cadáver” (ARASSE, 2008, p. 565, nota 64).

crise dos pressupostos metafísicos do belo; c) os sinais do nascimento do sujeito na arte.

a) Para entender a arte pós-tridentina, Arasse volta à representação clássica, na qual o corpo humano constitui o alicerce, e reconduz-nos aos textos, especialmente o *De pictura* de Leão Battista Alberti (1435), que marcam esta época. A máxima aspiração de um pintor é ser capaz de produzir uma história cujos protagonistas sejam seres humanos engajados numa ação (ibid., p. 537). Os corpos têm um lugar central nestas histórias humanas (ibid., p. 540)¹³. O corpo perfeito, naquilo que se costuma chamar de “modernidade” na arte, é o resultado da junção de duas vertentes da cultura ocidental: a antiga, de origem grega, e a cristã. Na primeira, o corpo perfeito é o corpo inscrito, segundo o cálculo vitruviano¹⁴, entre duas figuras geométricas: o círculo e o quadrado; na tradição cristã, é o corpo de Cristo, imagem de Deus, portanto visibilização da beleza por excelência e antítese da feiúra do pecado, negação da ordem querida pelo Criador.

b) A Renascença incrementa a centralidade do corpo, o antropocentrismo que valoriza ao máximo a dignidade do corpo-alma humanos, microcosmo no macrocosmo. Isto tudo coroado pela ênfase no corpo belo, imagem da Beleza divina. À importância dos sujeitos corresponde a beleza das formas. Nestas concepções do corpo proporcionado é perceptível uma dimensão metafísica cujo prestígio cairá com os estudos de Leonardo da Vinci e Dürer. Em Dürer e em Leonardo os corpos feios não são eticamente maus, mas são tratados como uma variante natural a observar. Daí, por exemplo, os estudos das cabeças grotescas de Leonardo. No tempo de Caravaggio, a crítica aos artifícios da “maniera” associa-se à rejeição do grotesco pela Contra-Reforma (ibid., p. 538). Neste quadro, o realismo do Merisi configura-se como uma expressão da cultura, ainda que uma expressão “revolucionária”. Ele distorce a retórica dos modos (correspondência entre conteúdo e forma), mas sua originalidade pode ser lida como tal justamente por uma cultura que conhece bem esta retórica. Embora misturando os gêneros, ele os usa, explorando, em muitos casos, a gestualidade aprimorada pelo manierismo (ibid., p. 595)¹⁵.

c) As posturas e formas dos corpos expressam as disposições do espírito: “(o pintor quer) exprimir os afetos da alma pelos movimentos dos membros” (ibid., p. 584) e, por eles, afetar o espectador. Trata-se

¹³ Alberti elabora uma teoria da imitação que diferencia a cópia da imitação, entendendo por cópia a busca da verdade da representação e por imitação o que “transcende esta verdade em beleza” (ibid., p. 536), cuidando de associar a nobreza das formas à importância dos temas tratados.

¹⁴ Vitruvius escreve estas regras no séc. III e é retomado no séc. XV pela impressão e difusão da sua obra *Dez livros de arquitetura*.

¹⁵ Um exemplo são as posturas e formas diferenciadas das personagens da *Madona dos peregrinos* em que contrastam a elegância da Virgem com o Menino e o tipo “baixo” dos peregrinos, evidenciado pelos pés sujos e a roupa velha. O que atrai e choca ao mesmo tempo na arte de Caravaggio é a ousadia desta mistura.

do progressivo impor-se do retrato como gênero autônomo a partir do séc. XVI. A figura, sua expressão, seus gestos, suas vestes e seus ornamentos dizem a respeito do extrato social da pessoa representada. O corpo e seu vestuário mostram a posição social da pessoa e, ao mesmo tempo, escondem o sujeito. Apresentar meio-corpo ou girá-lo frisam o jogo presença-mistério, pois uma parte da figura permanece escondida ao olhar alheio. A dialética entre comportamento externo representável e "foro íntimo" são fundamentais na construção do sujeito moderno (ibid., p. 588) que encontra seu lugar no corpo, pois o corpo constitui o "limite visível de um sujeito espiritual invisível" (ibid., p. 589). Transpondo estas reflexões a Caravaggio podemos entender porque Arasse considera o "realismo" do artista compreensível dentro da valorização da "espiritualidade do individual", própria do seu tempo (ibid., p. 538). Os corpos por ele representados revelam e escondem a consciência de um sujeito cuja emersão marcará fortemente a vivência da fé.

3. A Incredulidade de Tomé

A centralidade de um corpo visto e tocado, a proximidade entre humanidade e divindade, a emergência do sujeito com sua experiência; encontramos tudo isso na obra do Merisi e na *Incredulidade de Tomé*. Vejamos o que o quadro diz na perspectiva de alguns críticos para, depois, lançar-nos numa tímida interpretação à luz de nossa pesquisa.

3.1 As interpretações dos críticos

Perante o silêncio de uma vida que se expressou com tintas fortes e claro-oscuros, como a de Caravaggio, a literatura se multiplica, junto com as divergências de interpretações. Também a *Incredulidade de Tomé* é terreno fértil para os conflitos hermenêuticos. O que Caravaggio quer dizer com ela? Como vimos, o culto às cinco chagas é uma prática em voga na época e, com ela, a representação da já fortemente icônica passagem de João:

"Ora, oito dias mais tarde, os discípulos estavam de novo reunidos na casa e Tomé estava com eles. Jesus veio, com todas as portas trancadas, pôs-se no meio deles e lhes disse: 'A paz esteja convosco. Em seguida, disse a Tomé: 'aproxima teu dedo aqui e olha as minhas mãos; aproxima a tua mão e mete-a no meu lado, deixa de ser incrédulo e torna-te um homem de fé' ". (Jo 20, 26-27)

À luz desta passagem talvez deveríamos mudar o título da pintura. Poderíamos chamá-la ou "O processo de fé de Tomé" ou "O processo de

verificação de Tomé". A escolha do título dependeria do significado atribuído ao quadro. Com a *Incredulidade* Caravaggio quer nos transmitir simplesmente o que lhe foi pedido, isto é, dar rosto à passagem evangélica para, como queria a mentalidade controrreformista, convidar ao salto da fé, ou está refletindo a emergente mentalidade moderna com seu desejo de experimentação? É possível conciliar estas diferentes hipóteses?

A *Incredulidade de Tomé* (Óleo sobre tela, cm 107 x 146), que se encontra atualmente em Posdam (Castelo Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten, Bildergalerie), é provavelmente o original de muitas cópias existentes. Este quadro está no inventário de Vincenzo Giustiniani, em 1638. Já em 1606, o mesmo Giustiniani reconhece uma cópia na coleção de Orazio Del Negro em Genova (BOLOGNA, 2006, p. 320), mas pode ser que a obra pertencesse no começo a Ciriaco Mattei, pois Baglione assim nos refere. Destarte, embora a *Incredulidade*, pintada em 1601-1602, chegue à Prússia com a coleção Giustiniani¹⁶, não temos até agora certeza a respeito do comitente.

J. Von Sandrart, ao descrever o quadro, ressalta a expressão das personagens e a impressionante naturalidade da pele "e delle carni che quasi tutti gli altri quadri, [della collezione Giustiniani] al confronto, sembrano miniature su carta"¹⁷ (*apud*, BONA CASTELLOTTI, 1996, p. 85). No centro a impressionante presença de um dedo que se enfia literalmente numa ferida aberta e, aparentemente, profunda. No centro um pulso ávido, ao ver de alguns, assustado, sobrestado pela mão do Ressuscitado que guia até o corte do lado e pelo rosto surpreso do apóstolo, os olhos fixos naquele "buraco nas carnes". No eixo central da tela, encontramos a cabeça do céptico Tomé e de outro homem, cuja identidade é desconhecida. Junto está também outra personagem, provavelmente também um apóstolo. O trio dos observadores da ferida se dispõe à direita, enquanto Jesus está à esquerda. Também a disposição das cores marca a distinção: nas da direita são fortes as tonalidades de vermelho, nas da esquerda o encarnado e o branco matizado (KÖNING, 2007, p. 78). O rosto de Jesus permanece na sombra, enquanto a luz, proveniente da esquerda, ilumina o lençol com o qual está coberto parte do peito, a testa de Tomé e a do homem acima dele. O movimento do quadro parece começar na ferida, subir até o rosto de Jesus, continuar rumo aos três discípulos e, descendo pelo braço e o dedo do "incrédulo", voltar à sua origem (FRIGERIO, 2010, p. 148).

¹⁶ Como vimos, o banqueiro Vincenzo Giustiniani e seu irmão, o cardeal Benedetto, amigos do cardeal Del Monte, famoso magnata de Caravaggio foram importantes comitentes do artista (cf. FRIGERIO, 2010, p. 153-156).

¹⁷ "... E das carnes que quase todos os outros quadros [da coleção Giustiniani], ao confronto, parecem miniaturas sobre papel".

A leitura dos sinais do quadro, em Luca Frigerio, fala já de fé. O movimento circular, que acabamos de descrever, é expressão da recapitulação crística da realidade: tudo parte de Cristo e volta a Cristo. A disposição das personagens é uma cruz que fala da paixão e da universalidade da mensagem evangélica. Os traços androgênicos de Jesus remetem à vida nova e à realidade escatológica dos corpos. Os três homens, mal vestidos e despenteados, representam a comunidade eclesial unida ao redor do Ressuscitado, que veio dos pobres e pecadores. Além desta descrição, Frigerio (ibid., p. 156), situa a realização da obra no âmbito do debate entre Reformados e Católicos sobre alguns temas candentes, entre os quais estava a incredulidade de Tomé. Os Luteranos reduziam o toque de Tomé a pura metáfora ou o negavam de vez, enquanto os Católicos o confirmavam. À raiz disto, Frigerio afirma que o "realismo" com que Caravaggio pinta a cena é proposital, sendo uma espécie de apologia da exegese cristã (ibid., p. 157).

Uma posição totalmente diferente é a de Ferdinando Bologna, segundo a qual a *Incredulidade* é o emblema da exigência de "verificação" e "de constatação" que percorre toda a obra de Caravaggio (BOLOGNA, 2006, p. 320). O estudioso avança a hipótese de um Merisi conscientemente engajado numa campanha de resistência, "desde dentro", à onda conservadora contrarreformista, à maneira de Galileo Galilei, Paolo Sarpi e Erasmo de Rotterdam. Como em Galilei, também em Caravaggio o conhecimento vem da observação, que constitui a base da experimentação e que leva à demonstração científica; a arte seria um modo de compreender o real. A revolução científica, expressa em Galilei, com o método da observação, e em Caravaggio, implica uma revisão dos valores. A *Incredulidade* seria a hipóstase disso tudo, mostrando a vontade de verificação, de acesso à convicção unicamente pela experiência. Por esta pintura, Caravaggio frisaria a importância: da observação intensiva, sistemática e imediata das "coisas naturais" para imitá-las; de subordinar a iconografia à imitação; de subverter o ordem dos "gêneros"; do experimento visual pelo uso de instrumentos como o espelho (ibid., p.168).

Bona Castellotti (1996, p. 84-85), para interpretar a *Incredulidade*, retoma M. Cinotti e F. Bologna pondo em evidência os diferentes pontos de vista. A pintura poderia ser um emblema da vontade de verificação ou o símbolo de uma tensão religiosa na qual a incredulidade, terrível limite humano, está por transformar-se em fé graças a uma atestação material. Bona Castellotti parece apoiar esta segunda hipótese. Ele insere a *Incredulidade* na série de obras do Merisi que sucedem a passagem de um estilo cômico a um estilo trágico, da pintura de gênero à pintura sacra. Como Bologna, põe em evidência o naturalismo de Caravaggio, a presença de sua subjetividade nas

pinturas, a importância da pintura como processo de conhecimento, mas, diferentemente de Bologna, considera este processo de conhecimento não tanto racional como moral. Além disso, Bona Castellotti, opondo-se parcialmente à assimilação que Bologna faz entre Caravaggio e Giordano Bruno, a respeito da concepção do tempo, sublinha que a importância do *hic et nunc* nas obras do Merisi não isola o momento presente da história. Quotidiano e transcendente estariam profundamente unidos, sendo o instante ápice da história e não negação dela (ibid., p. 74ss). Partindo da postura de Bona Castellotti, seria possível afirmar que na *Incredulidade* transparecem, seja uma necessidade de verificação, conforme o espírito da ciência emergente da época, seja o desejo de viver a fé como experiência que salva porque toca no “aqui e agora” da nossa humanidade?

Talvez nunca saberemos o que Caravaggio quis nos dizer, mas podemos deixar que a *Incredulidade*, já “independente” daquele que a criou, fale-nos hoje.

3.2 Uma interpretação à luz da pesquisa e da experiência

À luz daquilo que dissemos até agora, parece-nos poder enxergar na obra de Caravaggio uma intuição teológica fundamental: a “proximidade humano-divino” característica de nossa fé. Quando falamos de intuição não nos referimos a algo cuja consciência vai se tornar evidência num futuro mais ou menos próximo, mas àquilo que, por fazer parte desde sempre dos fundamentos da fé cristã, pode ter ficado mais ou menos latente num determinado lapso de tempo por causa da conjuntura histórica. Se a cultura dominante dos séc. XVI-XVII, como vimos, não prescinde do corpo como caminho de salvação, mas o usa como instrumento a ser “superado”, valoriza-se a arte como meio de educação de massa, mas, conforme a retórica dos modos, continua atribuindo formas belas a conteúdos nobres e formas feias a conteúdos baixos. Incluindo no “baixo” o pobre e o pecador, Caravaggio, com sua incongruência, lembra que a salvação não pode “superar” o corpo, nem o corpo feio e pobre. A Salvação passa pelo corpo, por qualquer corpo, pela proximidade entre o corpo sagrado e o profano, que pouco diferem um do outro. Na *Incredulidade* estes temas parecem-nos evidentes. Contrariamente ao costume da época, que põe no centro de uma obra a personagem mais importante, quem está no centro não é Jesus, mas o olhar de Tomé dirigido à sua mão inserida na ferida do Ressuscitado. Protagonista é este olhar que toca, que perscruta e outra mão: a de Cristo que guia o discípulo, com seus dedos sujos, dentro de seu lado aberto. “O Deus encarnado assume na sua carne o terrível paradoxo do corpo cristão: imagem da perfeição criada, testemunho da corrupção e da abjeção da morte” (ARASSE, 2008, p. 544). Este

paradoxo é porta da fé numa experiência pessoal que passa pelo toque e pelo olhar. Pelo corpo, em uma palavra, um corpo cuja significação se situa além da mera materialidade, vindo a ser sinal do sujeito nascente.

Não saberemos o que Caravaggio quis nos dizer atrás das rugas acentuadas na testa de Tomé e dos outros dois apóstolos. Surpresa? Medo? Admiração? Reverência? A abertura desta linguagem deixa espaço à nossa experiência subjetiva hoje. Menos ambíguas são as vestes velhas e rasgadas de Tomé e o jeito desarrumado do trio à direita. O corpo subjetivo que faz experiência do Ressuscitado não é um corpo "digno", heroicamente e asceticamente transcendendo a si mesmo, mas o corpo do povo, corpo de qualquer um, indigno, cujas unhas sujas Jesus guia dentro de si mesmo. Não só o sagrado está no meio de nós, mas nós, com nosso corpo, assim como ele é, estamos dentro do sagrado. Nosso corpo dentro do corpo do Ressuscitado. A "beleza" e a "feiúra" unidas por uma ferida aberta e misteriosa.

Concluída a primeira parte do nosso percurso, podemos afirmar que Michelangelo Merisi da Caravaggio verdadeiramente defendeu a importância da verdade histórica na arte, tão importante para os prelados da Contra-Reforma. Mas esta verdade histórica, como bem aparece na *Incredulidade de Tomé*, dá-se no "corpo real" do Deus que vem ao nosso encontro, revelando-se e revelando-nos. Caravaggio, homem ambíguo, misterioso, conturbado, com a sua "insubordinada subordinação" ao Magistério, disse-nos o mais fundamental da nossa fé: Deus se revela nessa história de carne, a única na qual a salvação acontece.

Segunda parte: a *Incredulidade de Tomé*, uma reflexão teológica

*O espírito é variável como vento,
Mais coerente é o corpo, e mais discreto...
Mudaste muita vez de pensamento,
Mas nunca de teu vinho predileto...
(Mario Quintana, *Do espírito e do Corpo*)*

Na primeira parte deste artigo, para decodificar os sinais da *Incredulidade de Tomé*, tentamos entender Caravaggio no seu contexto. Vimos como a quebra da retórica dos modos (correspondência conteúdo-forma) foi possível só porque ela existia; o acento na história e sua verdade, no "aqui e agora", num corpo imagem da subjetividade nascente, presentes na obra do artista como visão e profecia, manifestavam um processo que estava acontecendo na sociedade. O que chama a nossa atenção é que a arte de Caravaggio, após mais de 400 anos, tem algo a nos dizer. "À imagem especular desaparecida sobrevive um retrato que o pintor deixou de olhar, mas que tem, para

sempre, o poder de nos olhar” (Ricoeur..., p. 15), afirma Ricoeur falando de um autorretrato de Rembrandt. Parafraseando-o poderíamos dizer que a *Incredulidade de Tomé* tem o poder de olhar ainda hoje quem a contempla. O que nós, homens e mulheres do séc. XXI, entendemos dessa obra é o resultado do encontro entre o horizonte que ela carrega e o nosso. Para esclarecer esse nosso horizonte, que interpreta a linguagem “somática” de Caravaggio, parece-nos necessária uma breve digressão sobre a cultura somática contemporânea.

4. O contexto atual e a centralidade do corpo

4.1 O corpo contemporâneo

Na sua obra “Adeus ao corpo”, D. Le Breton (2003), antropólogo e autor de várias obras sobre esse tema, apresenta um panorama sombrio em que as “doenças” do corpo contemporâneo são diagnosticadas em suas múltiplas facetas. O resultado dessas doenças seria uma ambivalência que esvazia o corpo de seu significado e plenitude. A centralidade do corpo perfeito, sem dor nem morte, revela uma aversão radical a ele, cujas raízes, na sociedade ocidental, são antigas. Le Breton compara o platonismo e o gnosticismo a certos elementos disfarçadamente e inconscientemente religiosos¹⁸ da tecnociência contemporânea. O corpo, como lugar de uma fraqueza dolorosamente insuperável é odiado, percebido como um *alter ego*, um acessório ou um conjunto de acessórios (fragmentação do corpo), um estorvo. A partir do desenvolvimento da anatomia, ele não é mais epifania do sujeito, mas objeto de curiosidade a ser dissecado, observado, estudado. “Os anatomistas, antes de Descartes e da filosofia mecanicista, fundam um dualismo que é central na modernidade e não apenas na medicina, aquele que distingue, por um lado o homem, por outro, seu corpo” (ibid., p. 18). Chega assim a seus extremos um processo começado já na época de Caravaggio. O corpo se torna uma “máquina maravilhosa” com o enorme defeito de não ser perfeita. O resultado prático é uma manipulação do corpo sadio e doente que vai suplantado a relação com o sujeito. Além disso, ele é desmembrado e seus fragmentos são tratados como peças mecânicas isoladas a serem melhoradas em suas funções e eficiência. O corpo concreto se torna “rascunho” de um corpo ideal a ser alcançado. Lembramos aqui o corpo ideal da arte renascentista contra o qual, de certa forma, Caravaggio se rebela. Se naquela época a um santo ou a uma pessoa importante devia

¹⁸ Na introdução ao texto aqui citado, o autor denuncia as pretensões de certa mentalidade cientista, segundo a qual a salvação do ser humano residiria no aperfeiçoamento do corpo. Se alguns cientistas se comparam a Deus pelos produtos de suas pesquisas, muitos outros se propõem como sacerdotes, mediadores do acesso a uma vida sem dor, fornecedores de certezas, anunciadores de um futuro feliz (LE BRETON, 2003, p. 26).

corresponder um corpo belo, perfeito, na arte, hoje, o ser humano somático é aquele que “cria” o próprio corpo à imagem e semelhança de uma perfeição segundo a moda e o consumo. Da imaginação à carne, eis o movimento atual. Mas também, conforme a condição do *Homo silicium* (ibid., p. 25), o corpo é supérfluo, excesso a ser eliminado, anacrônico, já que a verdadeira existência acontece na multiplicidade das possibilidades que a identidade humana (ou as identidades — deveríamos dizer) encontra no espaço cibernético.

Se o corpo é objeto que o indivíduo modela e transforma para que melhor expresse o que ele quer ser, as consequências são muitas e abrangem vários âmbitos: da comunicação de si no dia-a-dia, à arte, da biotecnologia (criação de corpos perfeitos), à sexualidade. O caminho para esculpir a própria identidade somática passa por inúmeros caminhos: a farmacocoscose operada pelos psicotrópicos, a cirurgia estética que modifica a aparência e o sexo, as marcas no corpo (tatuagens, *piercing*), o *body building* e a *body art*, só para enumerar alguns. Parece-nos que “homem somático” seja aquele que não se contenta simplesmente em contemplar uma perfeição fora de si, mas quer para si a perfeição da imortalidade das formas: um corpo sempre forte, jovem e belo. O belo é bom para mim. O imperativo destas práticas é o domínio de si para a afirmação de uma “identidade epidérmica”, pois “a interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se à sua superfície” (ibid., p.29). Uma ascese secular perpassa a apropriação dinâmica e nunca acabada da identidade; assim acontece, por exemplo, no *body building* e na *body art*. Em outros âmbitos a leveza impera, operando uma relativização da função relacional do corpo: é o caso da sexualidade, por um lado absolutizada, sacralizada, por outro banalizada. O corpo é marcado com símbolos que têm a ver com a vontade de afirmação do sujeito, mas os sinais que falam da história deste sujeito, do tempo que passa, da fraqueza, devem ser apagados. Uma injunção se impõe para o corpo: “seja belo e cale-se!” (LACROIX, 2009, p. 44).

Como entender, à luz deste quadro, algumas expressões artísticas como a *body art*? O que elas revelam da nossa cultura, única interlocutora possível do Evangelho nos dias de hoje? Hoje a arte, como acontecia nos tempos de Caravaggio, alimenta e, ao mesmo tempo, expressa a cultura com uma imediatez e penetração cuja leitura pode abrir caminho para diálogos fecundos com a teologia.

4.2 O corpo na arte visual contemporânea

Falar da relação entre o corpo e as artes na contemporaneidade obrigar-nos-ia a uma digressão por demais extensa para os objetivos a que nos propomos; portanto, reduzimo-nos a um breve mergulho sobre

a relação corpo-arte visual, sendo esta arte a que mais nos interessa aqui. Yves Michaud (2008, p. 541-565), abordando esta questão, mostra a desconstrução do corpo e de sua representação na atualidade. O autor começa com uma evidência: a mudança gerada pela invenção de instrumentos como a fotografia e o vídeo; passa, depois, a examinar o itinerário do corpo mecanicizado, desfigurado e belo no séc. XX, e termina apresentando a arte contemporânea, lugar em que o corpo é ambigualmente meio e obra, sujeito e objeto.

A introdução da fotografia e do vídeo insere na arte uma nova lógica de representação: a figura é fragmentada e recomposta quase imediatamente num fluxo contínuo de formas em movimento. Se antigamente o sujeito via a solidez de sua identidade e das coisas refletidas na estabilidade da representação, agora, uma representação fragmentada põe em questão tal identidade. "De agora em diante não há mais substâncias, mas fragmentos e sequências" (ibid., 2008, p. 542) onipresentes nas artes mais cotadas: a fotografia e o cinema que suplantam a pintura. À fragmentação se acompanha a especialização do olhar por obra do aperfeiçoamento das tecnologias supracitadas. Esta maneira de ver recai sobre a relação real com o corpo, modificando-a. No entanto, este processo parece ter raízes antigas: embora com as devidas diferenças, também na época de Caravaggio acontece algo novo que muda o olhar dos artistas e dos cientistas: o advento da ciência moderna e da observação como método de pesquisa e a anatomia.

A racionalização do trabalho se traduz, na arte do final do séc. XIX início do séc. XX, na representação do corpo mecanicizado (futurismo, construtivismo, dadaísmo, fotografia e coreografia da Bauhaus, etc.), que reflete e, ao mesmo tempo, difunde um imaginário otimista. Antes da Grande Guerra, a arte tem, muitas vezes, a função apologética das ditaduras, mas os horrores da guerra atropelam este corpo-máquina sorridente, introduzindo nela as sombras de corpos dilacerados, despedaçados. Este período encerra uma ambivalência: por um lado, a fotografia e a arte em geral, controladas e censuradas, não têm o poder de dizer a claras letras o que acontece, por outro lado, o trauma da violência transparece de forma metafórica e velada nas obsessões do surrealismo, em Dali, Brauner, Bellmer, Massom, etc. Quando o horror retratado é tirado de contexto, a-historicizado, como acontece nas *Crucificações* de Francis Bacon.

O homem mecânico volta no final do séc. XX, graças ao poder das biotecnologias, despojado do seu interesse pela eficácia técnica e centrado no espetáculo e na exposição de si. Sob esta luz, Yves Michaud interpreta a emersão da *body art*, com seus expoentes mais importantes: Matthew Barley, Sterlac e Orlan. O imperativo desses artistas é usar e modificar o corpo por meio da cirurgia plástica e de outras tecnologias a fim de apoderar-se plenamente dele e fazer dele a

expressão do próprio arbítrio e da própria vontade de provocação. Orlan, por exemplo, nas suas performances, usa a cirurgia plástica para transformar-se nas mais variadas citações corporais (Gioconda, Diana, Vênus, etc.). Sterlac tortura o corpo para superá-lo, pois o considera obsoleto, anacrônico. A arte, na época de Caravaggio, no começo do séc. XX e sempre, foi instrumento nas mãos do poder e meio de contestação desse mesmo poder. O que a radical manipulação do corpo afirma ou contesta à contemporaneidade? Talvez afirme a consumação do divórcio entre corpo — sujeito e corpo — e membros, começado há muito tempo, ou talvez frise a impossibilidade da identificação total entre carne e identidade, apontando, paradoxalmente, a um desejo de transcendência?

A esse corpo monstruoso dos artistas da *body art* se associa o corpo sempre belo e jovem da arte mais popular e do cinema hollywoodiano. A obsessão pela beleza, apesar de tudo, diz Y. Michaud, é onipresente também graças à aliança sempre mais forte entre arte e publicidade. A pop-art contribui nesse movimento de duas formas: por um lado, introduz a iconografia popular da beleza no mundo da grande arte, por outro, “introduz a grande arte no reino da banalidade e do cotidiano” (ibid., p. 555). A dar continuidade a essa dinâmica chega a neopop dos anos 1980. A obsessão pela beleza se associa a uma exibição do privado. O privado, antigamente associado ao público, mas acessível pelo público só através da transgressão e do escândalo, se torna íntimo. Dessa forma, “perde suas fronteiras”: ele ou se esconde ou se exhibe. Lembramos a análise sobre a visibilização da subjetividade nascente nos retratos do séc. XVI que mostram e escondem ao mesmo tempo. Também nesse caso parece-nos que a arte atual seja fruto de um desenvolvimento extremo e não de uma ruptura com o paradigma moderno.

O último passo da análise de Y. Michaud consiste em apresentar-nos um corpo que de objeto da arte passa a ser sujeito, para, depois situar-se numa área de ambiguidade entre o reino do sujeito e a objetualização. As vanguardas russas do começo dos séc. XX constituem o exórdio da passagem; os artistas, além de produzirem obras, dizem, atuam, expressam-se pela poesia fonética, a coreografia, o vestuário. O artista, com o corpo todo diz sua arte. A *body art* será desenvolvimento pleno desta tendência, pois nela, o corpo do artista e a arte coincidem. Isto nos faz lembrar de Alberti e do ideal de todo artista a partir do séc. XV: pintar uma história cujos protagonistas são seres humanos engajados numa ação. Hoje, na *body art*, no artista confluem aquele que cria e a criação, no seu corpo o artista e a obra de arte, o narrador e a narração. No fim do séc. XX o corpo é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da arte.

Diferentemente daquilo que afirmamos acima, segundo Y. Michaud, a arte moderna acabou. A arte contemporânea “não é mais nem profética nem visionária” (ibid., p. 563), mas é um dos mecanismos de reflexão social no duplo sentido de imagem e de pensamento. Como “documento”, ela atesta o estado em que a sociedade mergulha, não se encontrando fora das dúvidas sobre as múltiplas identidades. Na arte contemporânea, assim como na sociedade, “nada mais é escondido” (ibid., p. 563) e, nessa fluidez transparente, o corpo é o último ponto de ancoragem, suplantando a alma e sendo mais importante até do que a vida. Diante dessa perspectiva surgem-nos as seguintes perguntas: será possível que o corpo suplante a alma? Só a suplantaria se fosse outra “coisa” em relação a ela... Não será a afirmação desta possibilidade um resquício de dualismo? E se esse corpo fosse animado? E se o espírito fosse encarnado? E se o corpo que nos foi dado e ao qual somos chamados, como Caravaggio nos mostra na *Incredulidade* fosse um corpo espiritual, constantemente aberto à transcendência na imanência e não fora dela? Terá a *Incredulidade* algo a dizer na sociedade somática? Será possível ler teologicamente esta obra para que ela fale de Deus e do ser humano ao *homem somático* do séc. XXI?

5. O corpo entre arte e teologia

O exercício hermenêutico que nos propomos agora consiste em tentar uma leitura teológica do lugar do corpo na *Incredulidade de Tomé*. O instrumento do qual nos serviremos será a reflexão sobre o corpo da teologia contemporânea, especialmente do teólogo belga Adolphe Gesché.

5.1 O corpo marcado de Jesus como lugar da experiência particular de Deus

Como já dissemos, no centro da *Incredulidade de Tomé*, surpreendentemente, não está a personagem mais importante, mas o olhar ávido de um homem, acompanhado por seus dois companheiros. O que este homem está observando com tanta perplexidade? O que as rugas de sua testa questionam? O que a luz artificial, proveniente da esquerda, ilumina? A mão ferida de um Jesus reclinado guia a mão do “incrédulo” e seu dedo até uma ferida “limpa”, sem rastro de sangue, mas profunda e obscura, parecendo uma boca entreaberta no lado direito. Tomé toca o vazio da morte impresso na carne do Ressuscitado. No ser humano Jesus de Nazaré, Deus, o Mistério, o Absoluto, mostra seu rosto. O infinito se torna tempo que transcorre num corpo determinado, sendo o corpo visibilização desse fluir. No corpo do Ressuscitado as marcas visíveis de um tempo assumido do começo até o

fim, os sinais de uma história particular, feita de eventos concretos. Como frisa Gesché, retomando o prólogo de João (GESCHÉ, 2009, p. 35ss), o *Logos-Dabar* se fez *sarx*¹⁹ e não *soma*... Carne, humanidade, fisicidade, concretude, não simplesmente corpo na sua aceção mais nobre. O Verbo assumiu uma carne em via de organização. O mesmo processo encarnatório fez o espaço-tempo da carne do Verbo tomar consistência entre nós e ser, assim, nossa consistência (cf. Cl 1,17). Ele não veio a um corpo "já feito", mas, encarnando-se, assumiu a tarefa de se tornar um corpo, um ser humano. E assumiu esta carne-corpo na história, como só pode acontecer aos corpos que existem. Não existe carne-corpo fora da história! Uma história que, no caso do Verbo Encarnado, terminou de forma abrupta, na morte por Ele também assumida. Por essa morte ele "soube realmente o que é ser homem", (GESCHÉ, 2004, p. 153). Esta morte e a Ressurreição acolhida como dom do Pai, foi o ápice da Encarnação.

Caravaggio, de uma forma quase violenta, projeta nosso olhar, junto com o dedo de Tomé, na *sarx* de Jesus, na fragilidade de uma carne ferida e, ao mesmo tempo, transfigurada, ressuscitada. O artista parece nos querer dizer (retomando o realismo evangélico) que o único modo de ressuscitar é com as marcas da própria história — o corpo glorioso não é um corpo de plástico, artificial, livre de sinais — e que o único modo de fazer experiência do Ressuscitado é tocar-lhe as feridas que são também as nossas, como parece dizer a veste rasgada sobre o ombro de Tomé. Como Deus encontra e salva o ser humano por sua carne individual, histórica, assim, é na carne individual ("corpo próprio") que se dá o encontro de cada um com Deus.

Gesché acena ao corpo como lugar da particularidade no seu capítulo "A invenção cristã do corpo", no livro "O corpo, caminho de Deus" (2009, p. 35-79). Joseph Famerée retoma este tema no primeiro capítulo do mesmo trabalho (2009, p. 13-33). Depois de lembrar-nos que o Cristianismo é a religião da Encarnação, algo bastante evidente, mas muitas vezes esquecido e, depois de ter esclarecido a importância de uma reflexão sobre o corpo no Cristianismo, Famerée passa a analisar a ambiguidade da relação cristã com o corpo e a posição do corpo na Modernidade. Partindo da evidência do dualismo moderno corpo-mente, passando pela crítica de Nietzsche ao Deus alienante dos cristãos, que prescindiria do corpo e do desejo e da liberdade por ele

¹⁹ A palavra *sarx*, na polifonia em que se expressa no Novo Testamento, designa desde o ser humano em sentido geral até o corpo do pecado. Gesché não exclui que João a tenha usado nesta última significação, querendo "gritar" a salvação assim como aconteceu: pela assunção "do corpo do homem assim como se tornou" (GESCHÉ, 2009, p. 36). Ao mesmo tempo, o teólogo, sublinhando como na Escritura as palavras "carne", "corpo" e "homem" sejam amiúde intercambiáveis, prefere o sentido neutro de *sarx*, pondo em evidência sua riqueza e seus limites: por um lado, "carne", conforme a antropologia judeu-cristã, é o mais próprio do corpo, i.é, sua sensibilidade, "sua maravilhosa fragilidade, sua profundidade e sua superfície precisamente mais carnal, a mais agradável e a mais dolorosa" (ibid., p. 37); por outro lado, a "carne", menos que a palavra corpo, indica o "sistema-ser-humano".

afirmados, enfrenta a problemática de mão dada com Yves Ledure, filósofo francês que escreveu em 1975 um opúsculo intitulado "*Si Dieu s'efface. La corporeité comme lieu d'une affirmation de Dieu*" ("Se Deus desaparece. A corporeidade como lugar de afirmação de Deus"). Se o sujeito moderno nasce "sem Pai/Criador", cresce num espaço-tempo já não mais sagrado e caminha sem os horizontes da eternidade, da totalidade, do definitivo. Se, em poucas palavras, assiste ao eclipse da metafísica, ao mesmo tempo, ele se afirma no seu corpo, ou, com as palavras de Schopenhauer, na vontade, no querer viver (ibid., p. 20-21). Nada, no ser humano, é fora do corpo e de um corpo que é corpo próprio. Mas esse corpo, que é humano enquanto próprio, o é também enquanto corpo que se diz a si mesmo. Dizendo-se, o humano gera um sentido — explicaríamos nós — que está além de si: eis a abertura ao transcendente, desejo inscrito no corpo. Segundo Famerée e Ledure, o ser humano que faz a experiência deste desejo no corpo (na sua particularidade) pode, na sua liberdade, conferir-lhe dimensão divina.

Para Deus ser reconhecido no seio da modernidade é necessário lembrar que um dos seus nomes é Vida. Deus e sua criatura são vida, uma vida exprimível em múltiplas linguagens, inclusive a simbólica do inconsciente, própria do corpo. Destarte, "Deus não exige que se tenha conhecimento dele, mas experiência. Sem isso o discurso sobre Deus é uma forma vazia" (ibid., p. 23). Não é isso que o dedo rude de Tomé nos diz? O universal desejo de Deus, particularizando-se no desejo de um ser humano que, abrindo-se a ele na sua liberdade, o deixa nascer, cria um espaço de eternidade na temporalidade da corporeidade. Deus e o ser humano intrinsecamente vinculados (ibid., p. 23). Tomé faz experiência de Deus no próprio corpo e no corpo humano de Deus, um corpo que, como sabemos, não é mera materialidade, mas história, narração. Se, segundo Bologna, Caravaggio, com esta imagem, traduz a necessidade do recém nascido sujeito moderno de experimentar (no sentido científico da palavra) para conhecer, o que ela diria hoje esta ao mesmo sujeito já velho e desiludido? Talvez revelar-lhe-ia seu desejo de saber experiencialmente aquilo em que deseja acreditar. Tomé diz-nos a urgência de saber com a vida toda, cuja epifania é o corpo, a ressurreição e a esperança que ela carrega para o nosso passado, presente e futuro.

Tudo isto tem óbvias consequências para a ética cristã. O corpo, sendo lugar do desejo próprio, é também espaço da relação que brota da mutualidade dos desejos entre pessoas diferentes. Desta forma, a relação com Deus não se diz só no corpo próprio, mas também no corpo que é nosso, no nosso ser corpo-comunidade²⁰.

²⁰ "Deus só pode nascer no homem nessa corporeidade, tornando-se relação, tomando corpo no livre desejo do homem que crê, no desejo de um corpo necessariamente sexuado, masculino ou feminino, com todos os equívocos desse desejo de Deus. Por isso, não se pode aspirar a uma linguagem neutra ou unívoca de/sobre

A arte, linguagem plurívoca (para não dizer ambígua!), faz ressoar em nós esse desejo de Deus (num sentido subjetivo e objetivo do genitivo). Tomé, com seu dedo, com seu corpo dobrado perante o mistério de uma ferida obscura, profunda e aberta, suscita a saudade de uma experiência corpórea, viva, de um Deus igualmente dobrado e próximo, experiência que se oferece a todos, na própria especificidade (corpo próprio) e capacidade de relação. Poderíamos imaginar-nos no lugar de Tomé, enfiando nosso dedo de homens, mulheres, crianças, jovens, velhos, ricos, pobres, reconhecendo como Jesus, na sua carne, derrubou o muro que nos separava (cf. Ef 2,14).

5.2 O Jesus Cristo de Caravaggio: um Deus capaz do ser humano

O corpo ferido, marcado, como lugar da revelação de Deus e do sentido mais profundo da existência humana é “invenção” de Deus, parece dizer a *Incredulidade de Tomé*. O Verbo Encarnado — nascido, “vivido”, morto e ressuscitado, é isso que a palavra “encarnado” implica — sai do centro para deixar, no centro, um olhar em busca. O alvo da busca é o corpo de Deus ferido no qual o “santo” encontra sua resposta. Eis a santidade ontológica segundo Caravaggio: uma proximidade carnal à humana ferida de Deus. No entanto, o gesto de Tomé não diz só algo a respeito do ser humano no processo de aproximação a seu destino, participar da vida de Deus, não é só expressão de um ser humano *capax Dei* (Gregório de Nissa, *Vita Moysi*, II, 136), ele também aponta rumo à “identidade de Deus”, a quem é Deus e como Ele quer se revelar a nós: um Deus *Capax homini*.

“Deus não vem a nós dos confins de uma transcendência incandescente, mas sim da proximidade da humanidade de seu Verbo. Como se Deus nos encontrasse em sua humanidade, que é a nossa”, diz Gesché (2004, p. 47). Tomé aprende na escola de Deus a ser homem, assim como Deus quis aprender a ser Deus-para-nós na escola da humanidade (cf. Fl 2,16ss). Quando Gesché fala da “invenção cristã do corpo”, não começa por um discurso antropológico de cunho laico, mas, desenvolvendo seu raciocínio a partir do prólogo de João. Gesché redescobre, na Encarnação, um Deus que capacita o ser humano a ser *humano* pela apropriação de um corpo histórico. “Não falávamos da invenção *cristã* do corpo? Invenção que não provém de nós, mas do próprio Deus” (GESCHÉ, 2003, p. 41), vai afirmar. Deus que se faz carne seduz toda carne a fim de que se divinize, “pois como Ele veio a nós pelo nosso corpo, nós também podemos ir a ele pelo nosso corpo, consubstancial ao seu” (id., 2009, p. 42). E ir a Ele não significaria a

Deus. ‘Só assim é que o cristão não sentirá mais vergonha de seu corpo e só assim ele descobrirá seu Deus’ (LEDURE, *apud* SCOLAS, 2009, p.24)”.

plenitude de nossa humanidade? Nessa perspectiva, como fundamento de qualquer discurso sobre o ser humano e seu corpo, fundamento da valorização deste corpo, encontramos a experiência de um Deus que vem a nós pela nossa carne. Deus não vem a nós por qualquer carne, mas pela nossa carne, pela nossa humanidade: o corpo é o caminho que Ele escolheu para vir até nós (ibid., p. 39), caminho que permanece n'Ele a partir da morte e ressurreição do Verbo Encarnado. Com efeito, o corpo glorioso de Cristo, daquele que está sentado à direita do Pai, não nega as marcas da sua história, mas, como nos lembram Gesché (ibid., p. 40), Caravaggio e toda a iconografia que representa o Ressuscitado, as traz para sempre no seio de Deus. Nossa carne ferida e ressuscitada está em Deus, sendo, dessa forma, "patrimônio comum de Deus e dos homens" (ibid., p. 40).

Quais são as consequências teológicas destas afirmações? Em Gesché enxergamos duas importantes consequências: a) o corpo é mediação entre Deus e o ser humano porque o Único Mediador entre Deus e o ser humano, o Verbo Encarnado, "foi" um corpo (e não simplesmente "teve um corpo" como algo extrínseco); b) a "carnalidade" ou "humanidade", conforme o acento que se queira dar, não é simplesmente um "remédio" para a nossa humanidade perdida, mas nos diz quem é Deus. Na carne do Cristo de Caravaggio o Deus "inacessível" se torna acessível pondo-nos literalmente dentro d'Ele. Seu corpo se torna o nosso lugar.

É possível afirmar a "carne de Deus", sua *humanitas* como o que diz algo a respeito de Deus e de sua "essência" e não simplesmente de sua vontade sem ferir a gratuidade da Encarnação e a transcendência de Deus? O ser humano poderia existir sem a Encarnação, mas não sem sua possibilidade, já que a possibilidade da Encarnação está ligada à criação e à possibilidade que Deus tem de sair de si mesmo. "A expressividade do Logos é sua humanidade" (LADARIA, p. 59). Gesché vai dizer isso com outras palavras: "o Verbo não poderia ser pensado fora da encarnação, de sua 'capacidade de ser humano'" (2004, p. 212)²¹. O Verbo é, segundo os Padres da Igreja, o "princípio" (*arché*) segundo o qual Deus criou tudo. Na pessoa do Verbo, o Pai encontra a mediação pela qual modela tudo e o ser humano à sua imagem. "Na Encarnação, Deus nos encontra em sua própria humanidade" (ibid., p. 206). O Verbo, pessoa, é relação. O Verbo é Filho. Então o mistério da paternidade e da filiação encontra-se em Deus, antes que em nós,

²¹ No livro "O Cristo" (GESCHÉ, 2004), no capítulo intitulado "Um Deus capaz do ser humano", o autor chega a tal afirmação após um caminho no qual retoma os teólogos mais recentes que se fizeram as mesmas perguntas, volta à Tradição (S. Bernardo), para, depois, retornar à teologia contemporânea, mergulha rapidamente na Escritura, passa pelo crivo de sua própria suspeita e chega à hipótese de uma nova transcendência na qual é possível redescobrir o estreito parentesco entre Deus e o ser humano.

revelando-nos que na natureza divina está a capacidade de expansão, ela é *ex-uberans*²² (Hilário de Potiers).

O ícone niceno do Verbo sob forma de jovem representaria a humanidade do Verbo de Deus antes da Encarnação, a juventude representando a eternidade, enquanto o Verbo Encarnado é sempre representado adulto e com barba, sinais do devir próprio da temporalidade. Poderíamos, então, interpretar o rosto jovem de Jesus na *Incredulidade* nesse sentido? Seus traços "andrógenos", como os define L. Frigério, retomando Scotus Eriúgena (2010, p. 150), não remeteriam à realidade escatológica dos corpos, como se os corpos gloriosos tivessem que ser assexuados, mas à eternidade do Verbo, que em si carrega a "capacidade de ser carne". O corpo Ressuscitado de Jesus, com rosto jovem, mas com barba, seria a "síntese"²³ de eternidade e tempo, de humanidade e divindade. A eternidade se torna "capacidade de tempo" (ibid., p. 218) e o tempo "um dos lugares da eternidade" (ibid.).

O lado ferido do segundo Adão, o sentido do lado aberto do primeiro é prolepse das novas relações de uma humanidade recriada. O Jesus da *Incredulidade* mostra um Deus *capax hominis* que, em sua "ferida ressuscitada" recapitula toda a criação, capacitando-a à relação plena com Ele.

5.3 Tomé e seus dois companheiros: corpo da humanidade "capaz de Deus"

O Cristo quenótico de Caravaggio é o rosto de um Deus que se faz caminho no meio de nós, abrindo-nos, com sua carne, à possibilidade de uma vida "exuberante", "extática", "excêntrica", apaixonadamente em favor dos outros. É Deus que sente e assume nossas feridas, ensinando-nos a senti-las e a assumi-las no dinamismo da Salvação. E faz isso, como dizíamos, deixando o outro no centro, sua busca, sua sede, convidando-o com um gesto que guia seu pulso. Mas quem é este que acolhe o convite? Quem é Tomé? Quem são seus companheiros? Que "classe" de seres humanos eles são?

A luz, proveniente da esquerda, investindo abundantemente o pescoço, o ombro, o braço, a mão e a coxa de Jesus do mesmo lado da ferida, chega à testa de Tomé e dos outros dois à direita. E chega também ao ombro do incrédulo e à "ferida" da sua veste que, ao

²² Gesché lembra como Hilário de Potiers usa esta expressão ousando a aproximação de uma propriedade divina com a capacidade feminina de fecundidade, com efeito, a palavra *ex-uberans* tem a ver com *úbera*, seios.

²³ Lembramos que a expressão grega usada no Segundo Concílio de Constantinopla para falar da união hipostática é *katà súnthesin*, traduzida para o português "segundo a composição". Diz-se: "A Santa Igreja de Deus [...] confessa a união de Deus Verbo com a carne segundo a composição, ou seja, segundo a hipóstase" (DH 425).

contrário do corte na pele do Ressuscitado, parece ser luminosa. A luminosidade da humana ferida de Deus pode ser lida no rasgar-se de uma roupa velha, roupa de pobre. Tomé não é um rico intelectual, um pesquisador de óculos ou um piedoso de joelhos, como acontece em outras representações da cena evangélica. Ele é um homem comum, cuja cabeleira despenteada e roupas desarrumadas denotam a origem simples. As rugas acentuadas da testa, como as do companheiro que se sobressai com sua barba branca, fala-nos de uma vida sofrida. O personagem mais jovem não parece ter sido poupado da mesma pobreza e dor; ele também está despenteado, seu rosto, mais liso, já apresenta os sinais do tempo e sua roupa, embora íntegra, não é a de um nobre. Mais uma vez, Caravaggio decide impactar-nos com sua incongruência. O homem responsável pela mais bela declaração de fé no Evangelho de João é aqui um pobre e sua santidade se resume na luminosidade da rasgadura de suas vestes, e de sua testa cheia de dúvidas e medos. Se a salvação atinge Tomé, esse Tomé, como a luz artificial proveniente da esquerda, quem poderá ser excluído dessa salvação? A carne frágil de Tomé é, segundo Caravaggio, *capax Dei*.

Os Padres da Igreja muito insistiram na importância do corpo ao falar de criação e ressurreição, e a arte, sobretudo partir do Renascimento, exalta a carne como possibilidade de encontro com Deus. Gesché lembra Rubens e a arte barroca que fez de muitas igrejas "verdadeiros santuários do corpo (onde não se fala muito da alma!)" (2009, p. 44). Ele retoma alguns elementos da arte para sublinhar a importância e a beleza do corpo como caminho de acesso a Deus, mas, pelo que vimos na primeira parte de nosso trabalho, na maneira de entender o corpo e sua representação, no Renascimento e no Barroco, veicula-se a pedagogia eclesial e o emergente divórcio corpo-alma. A arte não é tão "pura" como aparece, não nos sentimos capazes de afirmar com Gesché que "a arte purifica tudo, mesmo o que é já puro" (ibid., p. 44). O corpo que tem acesso a Deus é o corpo belo dos santos. A feiúra é sinônimo de uma carnalidade pecadora que ainda precisa de redenção. Isto não lembra nossa aversão à feiúra? O atual pavor perante o que envelhece, adoce e morre? No entanto, diante da feiúra, da imperfeição, da velhice do Tomé de Caravaggio, perguntamo-nos: qual beleza é caminho de acesso a Deus? Quais corpos têm "direito" de enfiar seu dedo na bela carne divina, na eternidade? Caravaggio parece intuir o que Puebla dirá muitos séculos depois: todos os corpos têm este direito, pois é um direito oferecido gratuitamente por Deus, mas os pobres, os excluídos, os que não saem nas revistas de moda, os perante os quais viramos o rosto, têm certo "privilégio". São eles a imagem da humanidade nova, capazes de Beleza porque é a Beleza a conduzi-los dentro de si.

Acessar a Deus pelo corpo não significa escamotear a graça, empreendendo a pretensão pelagiana de alcançá-lo por nós mesmos, nem é perseguir uma beleza eterna na desesperada tentativa de “fazer-nos como deuses”, mas funda-se no caminho que Deus mesmo escolheu para chegar a nós e chegar-nos a Ele: a acolhida de um corpo de carne. O ser humano capaz de Deus é então aquele que acolhe esta carne assim como Ele a acolheu.

5.4 Os três discípulos: corpo-comunidade eucarística

O relato evangélico representado por Caravaggio na *Incredulidade de Tomé* não especifica como se deu o encontro entre o Senhor e o discípulo, não indica quem estava no recinto [“os discípulos estavam de novo reunidos em casa, e Tomé estava com eles...” (Jo 20,26)]. O Ressuscitado aparece na casa de um grupo assustado, mas reunido. O Merisi nos apresenta o apóstolo junto com outros dois homens. O trio, com Jesus, formam um círculo dentro do qual alguns veem desenhada a cruz (cf. FRIGERIO, 2010, p. 148), cujos vértices estariam representados pelas cabeças das personagens. A Igreja nasce do lado aberto de Cristo na cruz e permanece viva no constante mergulho na sua origem. Não é esse o sentido dos sacramentos, especialmente da Eucaristia? A perspectiva de Gesché a respeito do corpo eucarístico ressalta a fisicidade dos sacramentos feitos de gestos concretos, gestos que abrem a comunidade ao sentido e à plenitude da própria existência. O pão e o vinho se tornam signo do corpo de Cristo, um corpo que toca os nossos corpos transformando-os pela incorporação a Ele. Na Eucaristia, a relação dialética entre os três pólos da relação aqui em jogo (sujeito – Deus – o outro) é evidente. Nela, é pela entrega do corpo que Deus quer ser encontrado e quer que nos encontremos, entregando-nos ao próximo, individualmente e eclesialmente. Gesché insiste na identificação entre a presença pessoal de Jesus na Eucaristia e no corpo alheio, preferindo a palavra “acontecimento” à palavra “realidade”, ao referir-se a essa presença: “A Eucaristia é um *in esse* (o corpo sacramental pessoal de Cristo), mas ela é também um *in fieri* (sua busca, sua extensão no corpo do outro, no mesmo instante da Eucaristia)” (GESCHÉ, 2009, p. 57).²⁴

²⁴ Para fundamentar essa ideia, o teólogo belga retoma o Novo Testamento, S. Agostinho e S. Tomás. No Novo Testamento, tanto em Paulo quanto nos Evangelhos, o símbolo do pão partido e repartido evidencia a estrita ligação sacramento-Igreja. A Igreja nasce desse gesto, assim como o dá à luz. O relato joanino do lava-pés, “o sacramento mais esquecido pela Igreja” (GESCHÉ, 2009, p. 59) impede de separar a Eucaristia do serviço, ao ponto que quando socorremos os irmãos estamos celebrando a Eucaristia. Permanecendo nessa lógica poderíamos dizer que também aos sermos socorridos pelos irmãos celebramos Eucaristia, reconhecendo que é na dinâmica de dar e receber gratuitamente (e não só de dar, nem só de receber) que nossas vidas se tornam eucarísticas.

Agostinho formula várias vezes a interdependência entre tornar-se a Eucaristia recebida e receber a vida eucarística que se é. Tomás de Aquino prefere a palavra *conversio*, mais dinâmica, à *transubstantiatio*. Com efeito, o aristotélico Doutor Angélico, ao falar de Eucaristia, abandona o conceito de substância. Gesché nos faz notar que o próprio Aristóteles não usa só a palavra *ousia* (substância) para se referir ao ser, mas também outras, como por exemplo, *dynamis*. Isso nos remete à processualidade e à finalidade do sacramento indicada pela sequência tomásica: *metáfora viva* (o pão e o vinho), *metáfora vivificante* (o corpo eucarístico), *metáfora vivida* (compartilhamento com o próximo) (ibid., p. 60-61). Poderíamos, então, interpretar a *Incredulidade de Tomé* como metáfora da metáfora, símbolo daquilo que, ao longo dos séculos, constrói a comunhão eclesial: a acolhida mútua do corpo alheio, corpo histórico e ferido (cf. Ef 4,1-6)? Beber Seu corpo e comer Seu sangue não é ser uno com tantos corpos machucados na espera da transfiguração escatológica? A comunhão eucarística na qual a Igreja nasce não é fruto de uma ação pontual, mas do evento-Cristo que continua introduzindo-nos nele mesmo, que concentra nossos olhares na ferida do seu corpo ressuscitado, fazendo-nos participar, já, da plenitude da ressurreição, mas sem esquecer do "ainda não" da história. A ferida ainda está aberta, a história, repleta de sacrifícios injustos, ainda acontece nos altares do nosso mundo; a mão do Ressuscitado nos convida a introduzir o nosso dedo no Mistério Pascal, deixando que Ele transforme a morte em vida nos contextos concretos nos quais celebramos.

A partilha à qual a Eucaristia nos educa, forma e conforma é a de Cristo que realizará sua plenitude na ressurreição da carne. O corpo eucaristizado do Senhor, corpo que tocamos e comemos, é a *dynamis* que constantemente move o nosso desejo. Ao contemplar esse corpo e sua ferida, a Igreja tão humana da *Incredulidade* é convidada, e nós também, Igreja contemporânea, somos convidados a fazer do nosso corpo a metáfora viva do Seu corpo oferecido. Somos convidados a tornar-nos o que contemplamos, tocamos e comemos.

Passemos, enfim, à última etapa de nosso estudo, que nos levará a atravessar a porta aberta pela observação mais detalhada da *Incredulidade de Tomé*. A carne de Deus e do ser humano, mostrada a nós por Caravaggio, faz-nos pensar, junto com Gesché, na contribuição da reflexão sobre o corpo *ad intra* e *ad extra* da teologia.

6. Corpo e cristianismo: pensar e dialogar com o mundo

"Graças ao corpo, sabemos que Deus não é uma divindade. Diante de um Deus que sofreu, ainda que uma única vez, não me sinto diante do impossível. E contemplando esse Deus, posso, afinal, reconhecê-lo e

repetir a exclamação inesquecível de Tomé: 'Meu Senhor e meu Deus'. O corpo de Deus, caminho para Deus. E posso propor aos outros um Deus em quem se pode crer" (GESCHÉ, 2009, p. 51-52).

O Tomé de João reconhece no corpo machucado e ressuscitado do Mestre o rosto do Deus da vida. Ele não se contenta com as "provas" dos outros companheiros de caminho assim como nem nós nem os nossos contemporâneos queremos nos contentar com as "provas" da existência de Deus, da "lucidez" das nossas construções intelectuais, para alcançá-lo. Segundo Gesché, a busca de Deus pelo "orgulho da mente" (ibid., p. 49) conduz ao encontro de um Deus orgulhoso. Mas não queremos aqui ignorar a interpretação "intelectualizante" da *Incredulidade de Tomé* de Bologna: Tomé seria o ícone da experimentação nascente, que, desenvolvida, tornar-se-á a base do modo atual de conhecer a realidade e controlá-la. A "mente orgulhosa" que procurava provas lógicas da existência de Deus, "emancipada" da teologia, particularizou seu olhar até multiplicar-se numa miríade de racionalidades instrumentais. É essa a atitude que podemos ler no Tomé de Caravaggio? Talvez sim, se esquecermos o jogo de luzes e sombras que envolve a atmosfera do quadro e a iniciativa de Jesus na ação. É o Senhor Ressuscitado que guia a mão do "pesquisador"; a luz que possibilita a visão é artificial, quase parecendo abrupta e direcionada a um lado que se mostra e se esconde. Com efeito, a ferida permanece parcialmente na sombra. O olhar perscrutador de Tomé parece não alcançar a ver o que o seu dedo toca, pois a ferida se abre como uma cortina sobre a noite escura. A experiência do Tomé de Caravaggio alude à dialética revelação-mistério, tão própria de nossa fé; a iniciativa deste dinamismo que não é do ser humano, mas de Deus, no entanto, envolve o ser humano na sua liberdade, convidando-o a um mútuo "toque".

O que esse Deus que se diz no seu corpo marcado, tão bem "fotografado" por Caravaggio, "prova" de si à sua Igreja e ao mundo hoje? "Mas eis que estas famosas provas (da existência de Deus) por fim ruem por terra, e só resta uma prova, a prova que Tomé pede para poder crer: a presença das chagas e da fragilidade do corpo de seu Deus" (ibid., p. 50). Gesché descobre no corpo, metáfora viva de fragilidade e da dependência (*basar*), o lugar mais adequado (1) para pensar o Cristianismo e (2), no Cristianismo, o espaço mais propício para pensar o corpo. A carne seria de verdade "cardo" da salvação, palavra que articula a entrada da plenitude na experiência humana e o abrir-se da Igreja ao mundo, pois a carne é a partitura comum na qual todas as culturas escrevem a própria melodia.

(1) O corpo é lugar para pensar o Cristianismo, por isso é possível falar da "invenção do corpo cristão". Gesché nos lembra a proximidade e

a distância entre o corpo segundo os gregos e o corpo segundo os Padres da Igreja. A fé “inventa” o corpo e o torna lente de leitura da realidade. A carne, de incompreensível, opaca, torna-se inteligível. “O Cristianismo encontra sua essência — prefiro dizer: sua estrutura, estruturação ou organização — com uma visão das coisas a partir do corpo” (ibid., p. 65), ao ponto que poder-se-ia propor reorganizar o pensamento cristão (teologia da criação, antropologia, escatologia, sacramentologia, etc.) a partir do corpo (ibid., p. 65). Embora no seio do Cristianismo encontra-se ressentimento²⁵ a respeito da carne, foi por causa do seu arraigamento no corpo que o Cristianismo não se tornou uma ideologia. O “corpo padecente” de Jesus na paixão, longe de ser expressão apologética do sofrimento fim em si mesmo ou de uma afeição mórbida pela dor, revela um especial olhar para os pobres e os desamparados, uma das maiores riquezas do cristianismo (ibid., p. 69-70). Não simplesmente o pobre e o desamparado é objeto de caridade para o aperfeiçoamento de corpos belos e fortes, mas ele é corpo de Cristo, lugar privilegiado de sua presença. Repensar o Cristianismo a partir do corpo é repensá-lo a partir dos pequenos e de sua história, como bem nos mostra a pobreza histórica dos apóstolos na *Incredulidade*.

(2) A teologia está chamada não só a oferecer caminhos de inteligibilidade à fé, mas também a proporcionar trilhas de diálogo com perspectivas diferentes sobre o ser humano e a realidade. Nesse sentido, o Cristianismo que pensa o corpo é contribuição à maneira de pensar e viver o corpo da contemporaneidade. Gesché fala de “invenção cristã do corpo”. O Cristianismo pode arriscar-se na contribuição: a) por causa daquilo que Gesché chama “relevância do excesso” que promove uma “restauração do corpo”, b) pela linguagem fenomenológica que o constitui, c) pela imagem revolucionária de Deus por ele apresentada.

a) Deus se revela num excesso de proximidade que acontece no corpo. Esse excesso, que em Deus passa pelo esvaziamento, contrapõe-se ao esvaziamento do corpo contemporâneo que passa pelo seu engrandecimento. A teologia cristã do corpo não o rejeita, mas se rebela contra “um corpo desligado de tudo, obcecado por si mesmo” (ibid., p. 75), sacralizado e banalizado ao mesmo tempo, para recuperar um corpo “consagrado à vida” (ibid., p. 75), aberto ao Espírito santificador.

b) “O Cristianismo *constitui* uma verdadeira fenomenologia teológica do corpo, *apelando* como a sua filosofia primeira (...)” (ibid., p. 76, o cursivo é do autor). Isso facilitaria a “escutabilidade” da mensagem cristã hoje, mais que outros sistemas filosóficos. A mesma

²⁵ Gesché reconduz tal ressentimento à tradição filosófica grega, na qual o corpo era submetido à desconfiança da ininteligibilidade. O acesso à realidade e a participação consciente a ela se dava pela alma, a carne se tornando empecilho, túmulo. Mas, de um ponto de vista cristão, a carne é destinada à ressurreição, a sair do túmulo. O corpo condenado por São Paulo é o corpo entregue ao pecado, i.é, àquilo que o contradiz, que o afasta de si mesmo, de Deus e dos outros (cf. 1Cor 6,13.18; 11,29; 2Cor 4,10, etc.).

lógica da Encarnação, atestada pelo Novo Testamento, aponta para os pontos de contato entre a fenomenologia e a linguagem da Revelação. Deus se “manifesta” na carne, na Vida que acontece na carne. A partir de um Deus que se manifesta assim, é possível ler o ser humano. A teologia “se torna uma fenomenologia do homem” (ibid., p. 76).

c) Esse “Deus da carne” talvez possa dizer algo ao mundo de hoje, esse Deus próximo, e, ao mesmo tempo, abertura, ferida que nos conduz ao infinito, sendo o corpo no qual Ele se apresenta “abertura para o infinito” (ibid., p. 78)²⁶. Essa vida pulsante (tão almejada por nós e pelos nossos contemporâneos) é o lugar do Deus da vida.

O Cristo reclinado de Caravaggio parece nos convidar a pulsar, com Ele, na vida do nosso mundo. E esse mundo hoje se diz somaticamente. Mais uma vez o Jesus que contemplamos na sensibilidade do artista fala a nossa mesma língua: como os corpos de hoje, ele é corpo “excessivo”, belo, que se mostra, mas ao mesmo tempo, ferido, “excessivamente em relação”, síntese do servo sofredor e da glória da eternidade. Será esta “incongruência” caravagguesa a linguagem icônica pela qual hoje podemos entender a “comunicação de idiomas”? Na identidade “sintética” de Jesus descobrimos que nossa vocação à santidade não pode pular nossa história pessoal, comunitária e social, história marcada por feridas. Caravaggio, com sua vida ambígua e conturbada, parece tê-lo compreendido e, por isso, sua arte o transmite ainda hoje aos nossos olhos, mentes e sensibilidades hipermodernos. Será a arte e seus gestos, silenciosa linguagem, um dos caminhos privilegiados para hoje fazer a experiência de Deus no corpo e dialogarmos com nossa cultura somática?

Conclusão

“Nós amamos, porque ele nos amou primeiro” (1Jo 4,19): esta é a certeza das primeiras comunidades e esta é a experiência que brota da contemplação do corpo de Deus ferido, deixando-se tocar pela humanidade ferida de Tomé na *Incredulidade*. A comunhão eclesial e o diálogo da teologia com o mundo contemporâneo surgem da experiência viva com O Vivente, que passa pelo corpo, por uma história repleta de feridas, mas reconciliada pelo Amor. Se o *imput* da nossa reflexão veio do encontro com este Deus através da pintura de Caravaggio, seu desenvolvimento foi uma tentativa de “verificar” a intuição (intuição não no sentido de descoberta de algo novo, mas de captação do essencial) teológica fundamental na obra do artista: a salvação só é possível na carne, uma carne marcada por uma história concreta. Ao longo do caminho percebemos a relevância desta intuição na conjuntura sócio-

²⁶ O corpo, na sua fraqueza é dependência, abertura à alteridade, desejo de completude, então desejo de infinito.

cultural atual: o Cristianismo tem os instrumentos para entender a "hipermodernidade somática" e a linguagem para dialogar com ela, pois o Cristianismo é fé na carne, religião da em-carn-ação, ação que se faz na carne porque na carne é gerada.

A primeira parte do artigo respondeu à pergunta sobre os elementos que, na cultura do artista, facilitaram o desabrochar das suas intuições a respeito da proximidade Deus-ser-humano no corpo. Elo entre a primeira e a segunda parte foi uma singela interpretação da *Incredulidade* a partir do estudo e da experiência. Na segunda parte, percebendo os muitos pontos de contato entre a época histórica de Caravaggio, começo da modernidade, e a atual "hipermodernidade somática", esclarecemos o olhar que hoje acolhe os *insight* presentes na pintura. Logo, a partir do ponto de vista de Adolphe Gesché, teólogo contemporâneo, ressaltamos o conteúdo teológico da *Incredulidade de Tomé*. Finalmente, sublinhamos o papel da linguagem somática cristã, seja no seio do cristianismo, seja na abertura ao mundo. Tal abertura, parece-nos evidente, faz-se imagem no lado ferido do Jesus da *Incredulidade*. Não seria este lado, imagem da condescendência divina (DV 10), "fotografia" da sua proximidade histórica e convite a abrir-nos à história, carregada de acontecimentos e feridas, na qual vivemos?

O Verbo de Deus se fez carne na história da nossa humanidade, humanidade de carne. O sentido desta história, então, não pode se encontrar fora dela. Deus, dentro dela, é o sentido. Nós, como a mão de Tomé no lado de Jesus, dentro da ferida de Deus, encontramos sentido às nossas feridas. Por isso, torna-se urgente uma volta a Deus em sua carne que é sua Palavra para entender e amar nossos tempos. Ora, como bem esclarece a Exortação Apostólica Pós-Sinodal *Verbum Domini* sobre a Palavra de Deus na vida e na missão da Igreja, a autocomunicação de Deus, que acontece de diferentes formas, é a base do diálogo intraeclesial e extraeclesial. Precisa-se, pois, reconhecer o valor da Palavra que se faz carne-gesto na liturgia (como vimos na última parte de nosso artigo), na arte (acrescentaríamos), mas também na abertura às culturas, numa constante tentativa de fecundação mútua.

O Verbo que se fez carne se deixou dar à luz, cuidar, tocar. A reflexão sobre a corporeidade do Verbo e a carnalidade da salvação pode nos conduzir a uma reavaliação da nossa pertença à cultura somática contemporânea, percebendo, nela, as brechas pelas quais o bom odor de Cristo pode penetrar. Nesse caminho, a arte em geral e, em particular, a arte cristã, constituem uma porta a ser valorizada, seja no âmbito acadêmico seja no trabalho pastoral. Com efeito, quanto as formas, as cores, a beleza atraem e falam ao *homem somático*! Eis a maravilha da fé no corpo: uma fé que se deixa dizer conforme à sensibilidade daquele que a acolherá, dom de um Deus que se deixou

ver e tocar conforme a sensibilidade de Tomé, dos discípulos e dos seres humanos de todos os tempos.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, P. *L'arte italiana*. Le sue radici medio-orientali e Greco-romane. Il suo sviluppo nella cultura europea. V. II, T. II, Dal Classicismo rinascimentale al barocco. Messina-Firenze: D'Anna. 1993.

ARGAN, G.C. *Storia dell'arte italiana*. Da Michelangelo Al Futurismo. Firenze: Sansoni, 1995.

ARASSE, D. A carne, a graça e o sublime. In: CORBIN, A; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (org.). *História do corpo*. 1. Da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 535-620.

BONA CASTELOTI, Marco. *Il paradosso di Caravaggio*, Feltrinelli: Milano, 1998.

BENTO XVI. *Exortação Apostólica Pós-Sinodal Verbum Domini*. Sobre a Palavra de Deus na vida e na missão da Igreja. Brasília: Edições CNBB, 2010.

BERENSON, B. *Del Caravaggio*. Delle sue incongruenze e della sua fama. Milano-Firenze: Editrice.1954.

BÍBLIA DO PEREGRINO. São Paulo: Paulus, 2002.

BOLOGNA, F. *L'incredulità del Caravaggio*. Nuova edizione accresciuta. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

DENZINGER, H. *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Loyola, 2007.

DELL'ASTA, A. Caravaggio. Uma leitura "spirituale". *La Civiltà Cattolica*. 3698, 2004, p. 143-156.

FAMERÉE, J. O corpo, caminho de Deus. A problemática. In: GESCHÉ, A. SCOLAS, P (org.). *O corpo, caminho de Deus*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 13-33.

FRIGERIO, L. *Caravaggio*. La luce e Le tenebre. Milano: Ancora, 2010.

GÉLIS, J. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, A; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (org.). *História do corpo*. 1. Da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-130.

GESCHÉ, A. A invenção cristã do corpo. In: GESCHÉ, A. SCOLAS, P (org.). *O corpo, caminho de Deus*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 35-79.
_____. *O ser humano*. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. *O Cristo*. São Paulo: Paulinas, 2004.

KÖNIG, E. *Maestri dell'arte italiana*. Caravaggio. Gribaudo: Milano, 2007.

LACROIX, X. *O corpo de carne*. As dimensões ética, estética e aspiritual do amor. São Paulo: Loyola, 2009.

LAMBERT, G. *Caravaggio*. Singapura: Taschen; Paidagem, 2006.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo*. Antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

MICHAUD, Y. Visualizações. O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (org.). *História do corpo*. 3. As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 541-565.

NOUWEN, H.J.M. *Volta do filho pródigo*. São Paulo: Paulinas, 2008.

PONTIFÍCIO CONSELHO DA CULTURA. *Via pulchritudinis*. O caminho da beleza. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, P. *Leituras 3*. Nas fronteiras da filosofia. São Paulo: Loyola, 1996.

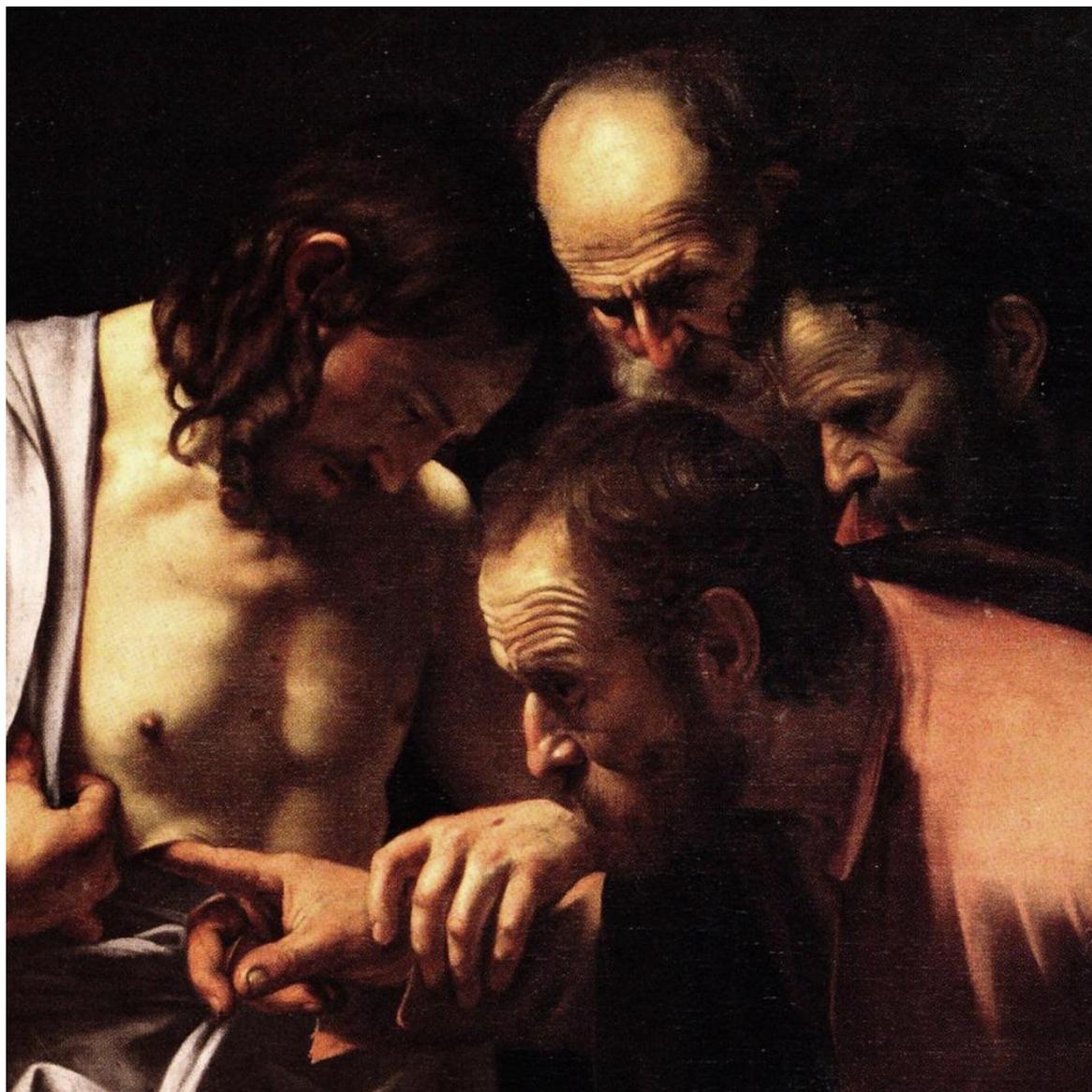
RÖTTGEN, H. *Il Caravaggio*. Ricerche e interpretazioni. Roma: Bulzoni, 1974.

VERDON, T. *Attraverso il velo*. Come leggere un'immagine sacra. Milano: Ancora, 2007.

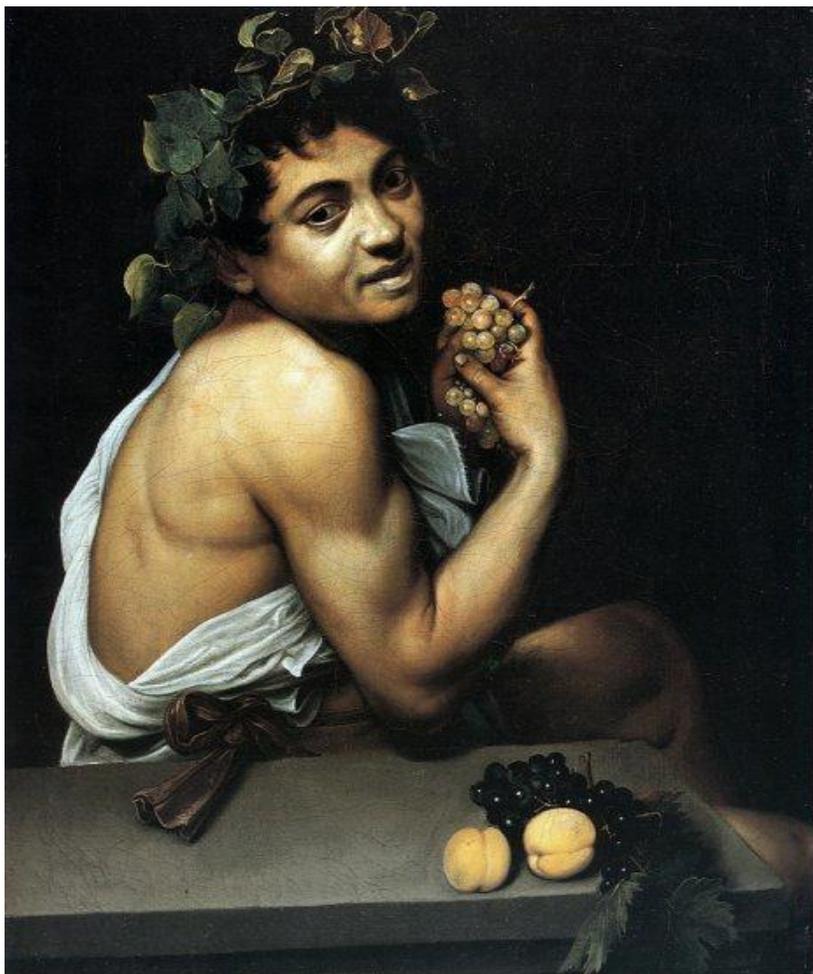
Anexos



1. Incredulidade de S. Tomé



2.Incredulidade
de S. Tomé
(particular)



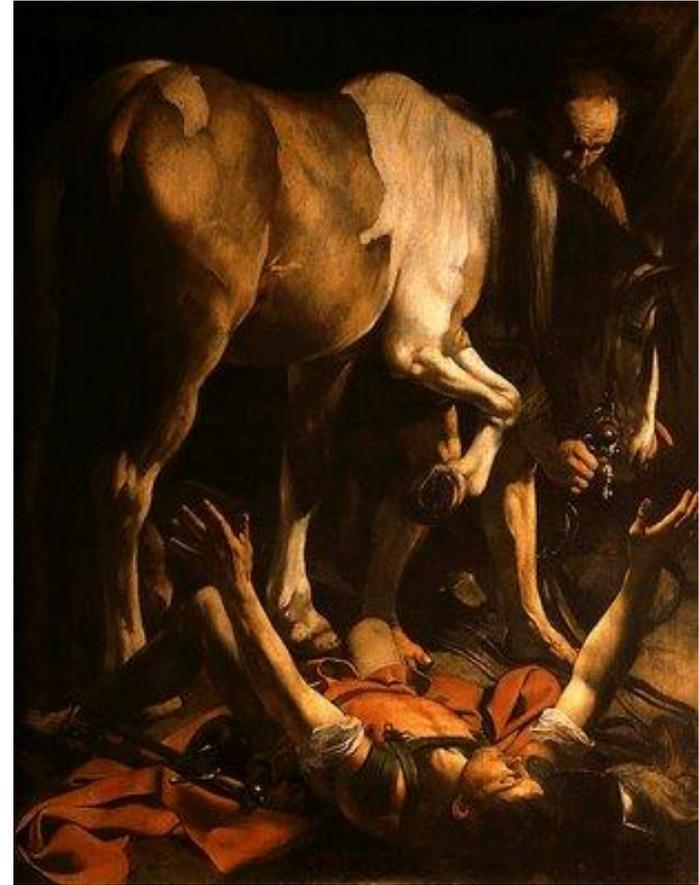
3. Pequeno Baco Doente



4. Conversão de Madalena



5. Conversão de Saulo (primeira versão)



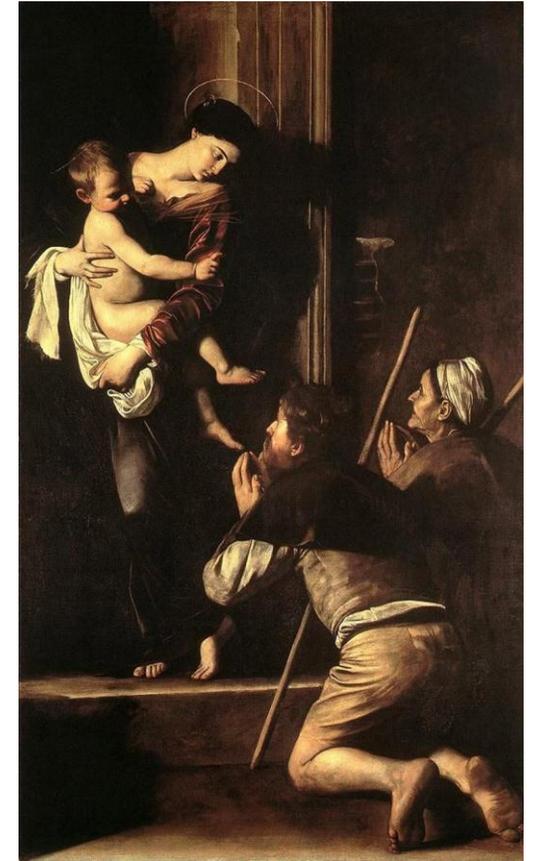
6. Conversão de Saulo (segunda versão)



7. S. Mateus e o Anjo (primeira versão)



8. S. Mateus e o Anjo (segunda versão)



9. Madona dos Peregrinos



10. Morte da Virgem



11. Adoração dos Pastores



12. Martírio de S. Úrsula

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

1. e 2. *Incredulidade de S. Tomé*
Óleo sobre tela, 107 x 146 cm. Postdam-Sanssouci.
<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2652.html> (1)
<http://www.atlantedellarteitaliana.it/author-782.html> (2)
3. *Pequeno Baco Doente*
Óleo sobre tela, 66 x 52 cm. Roma, Galleria Borghese.
<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2638.html>
4. *Conversão de Madalena*
Óleo sobre tela, 100 x 134,5 cm. Detroit (Michigan), The Detroit Institute of Arts.
<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2760.html>
5. *Conversão de Saulo*
Óleo sobre tábuas de cipreste, 230 x 189 cm. Roma, coleção privada.
<http://arteparalilian.blogspot.com/2010/05/conversao-de-sao-paulo-caravaggio-1600.html>
6. *Conversão de Saulo*
Óleo sobre tela, 230 x 175 cm. Roma, Santa Maria del Popolo.
http://gazozzo.blogspot.com/2008_06_01_archive.html
7. *S. Mateus e o Anjo*
(perdido) óleo sobre tela, 223 x 183 cm. Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
http://luigipirandello10.blogspot.com/2009_05_01_archive.html
8. *S. Mateus e o Anjo*
Óleo sobre tela, 296,5 x 195 cm. Roma, San Luigi dei Francesi.
http://manakelangem.blogspot.com/2007/08/blog-post_10.html
9. *Madona dos Peregrinos*
Óleo sobre tela, 260 x 150 cm. Roma, Sant'Agostino.
<http://www.bramarte.it/600/img/car14.jpg>
10. *Morte da Virgem*
Óleo sobre tela, 369 x 245 cm. Paris, Louvre.
<http://www.francescodebenedetto.it/pittura/caravaggio.htm>
11. *Adoração dos Pastores*
Óleo sobre tela, 314 x 211 cm. Messina, Museo Regionale.
<http://arteparalilian.blogspot.com/2010/05/adoracao-dos-pastores-caravaggio-1609.html>
12. *Martírio de S. Úrsula*
Óleo sobre tela, 154 x 178 cm. Napoli, Banca Commerciale Italiana.
http://www.snpcultura.org/vol_caravaggio_bacon.html