



O rosto como *lugar do sujeito que houve*: figurações artísticas da Antiguidade ao Barroco

El rostre com a *lloc del subjecte que hi havia*: figuracions artístiques des de l'Antiguitat fins al Barroc

El rostro como *lugar del sujeto que existió*: figuraciones artísticas desde la Antigüedad hasta el Barroco

The face as *the place of the subject that existed*: artistic figurations from Antiquity to Baroque

Alexandre Emerick NEVES¹

Abstract: Generally, when we refer to human representation, we immediately remember the human body, the human figure, and when we deal with the subject, the first reference is his face or, more specifically, his portrait. It is interesting to remember, in this regard, that the face itself can be fragmented, divided into significant, if not autonomous, parts. Without intending to go through an exhaustive and linear history of the face, consenting to jumps and returns between Antiquity and the Baroque with some providential escapes, I turn to Giorgio Agamben regarding the asymmetrical relationship between the head and the body, while Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière help us on the affinity of the images of figured bodies with the presence or absence of the subject, especially in the face.

Keywords: Face – *Presence and Absence* – Antiquity – Baroque.

Resumen: Generalmente, cuando nos referimos a la representación humana, inmediatamente recordamos el cuerpo humano, la figura humana, y cuando tratamos el sujeto, la primera referencia es su rostro o, más concretamente, su retrato. Es interesante recordar, a este respecto, que el propio rostro puede estar fragmentado, dividido en partes significativas, si no autónomas. Sin pretender hacer una historia exhaustiva y lineal del rostro, consintiendo saltos y retornos entre la Antigüedad y el Barroco con algunas fugas providenciales, me dirijo a Giorgio Agamben sobre la relación asimétrica entre la cabeza y el cuerpo, mientras que Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière nos ayudan con la afinidad de las imágenes de cuerpos figurados con la presencia o ausencia del sujeto, especialmente en el rostro.

¹ Professor do [Departamento de Teoria da Arte e Música \(DTAM\)](#) da [Universidade Federal do Espírito Santo \(UFES\)](#). E-mail: alexandreemerick@gmail.com.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Palabras-clave: Rostro – *Presencia y Ausencia* – Antigüedad – Barroco.

ENVIADO: 03.04.2023
ACEPTADO: 20.04.2023

I. Aparecer e desaparecer: entre o anonimato e a vergonha

É interessante notar como o debate sobre a beleza, relacionada à figura do corpo humano, é acompanhada da ideia de fragmentação desde algumas falas históricas, como a de Isidoro de Sevilha (560-636), porque esse importante pensador do mundo antigo afirma primeiro a beleza da pele e depois a do rosto, mas não a do corpo inteiro.² Sem qualquer intenção de tecer uma hierarquia da beleza entre as partes do corpo figurado, há aqui uma possibilidade de perceber como a beleza pode ser plenamente representada pelas partes do corpo: uma bela mão, um belo seio, um belo sorriso etc..

Cabe lembrar que não se trata de *pormenores* ou *detalhes* do corpo, mas de *fragmentos*,³ ou seja, de partes autônomas capazes de dispensar a inteireza do corpo, como a pele e o rosto, esse último também passível de ser fragmentado em suas partes constituintes. Mais que isso, o rosto diferencia-se pela capacidade de identificar não somente um tipo de pessoa, como os demais fragmentos de corpos, mas dar lugar ao *seu sujeito*, tido aqui como um *ser intencional* que aparece junto à sua diversidade de vontades, ideias, crenças, paixões, razões e pudores. Indissociáveis, portanto, o sujeito dá-se a ver com o corpo junto ao mundo que percebe,⁴ ou nele se oculta.

Não é difícil constatar como historicamente construiu-se uma hierarquia na qual a cabeça, e sobretudo o rosto, prevalece sobre as demais partes do corpo, seja no tocante à beleza ou em relação à *presentificação* do sujeito. Obviamente, todo o corpo humano é

² ISIDORO DE SEVILHA (560-636). *Etimologias* X, 201-293, *apud* COSTA, Ricardo da. [A Estética – na Antiguidade e na Idade Média](#). In: PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: UFES, 2017, p. 8-43.

³ Para a diferenciação desses conceitos, ver CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 89-103.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 110.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

coberto de pele, mas é inegável que a pele mais diretamente exposta ao olhar seja a do rosto. Isso explica facilmente o porquê da preocupação primeira com a eliminação de sinais de envelhecimento da pele do rosto desde a antiguidade, seja pelo uso de maquiagem ou de unguentos. A essa assimetria corresponde um “primado da cabeça”,⁵ pelo qual se pode representar uma cabeça sem o seu correspondente corpo, como na tradição retratística, mas o contrário, a representação de um corpo sem cabeça, certamente causa algum estranhamento. A conhecida pintura de Gustave Courbet (1819-1877), de 1866, conhecida como *A origem do mundo* (imagem 1), é um dos maiores exemplos.

Ao que tudo indica, a princípio o quadro de Courbet não foi realizado com o intuito de ser exposto publicamente, o que de fato ocorreu somente em 1995, pois foi encomendado pelo diplomata otomano residente em Paris Khalil-Bey, colecionador de imagens eróticas. Recentemente, a modelo foi reconhecida como a bailarina da Ópera de Paris Constance Quéniaux (1832-1908), que teria posado para o mestre realista aos 34 anos.⁶ Essa figuração de um corpo sem rosto intriga sobretudo por não se tratar de uma fragmentação acidental, tão recorrente nas esculturas antigas, mas o artista deliberadamente *cortou* a cabeça da figura com o artifício de um incômodo enquadramento aproximativo, um inusitado *close*, provendo a imagem de um espetaculoso erotismo.

Mais uma vez é a quase excessiva atenção a um fragmento do corpo que leva o artista a essa estranha composição, sobretudo por seu realismo. Nesse caso, a atenção recai genericamente sobre a genitália feminina, atribuindo-lhe um valor metafórico e eliminando a necessidade de personalização do sujeito figurado. O primeiríssimo plano, entretanto, opera uma intensa concentração do olhar, um procedimento capaz de levar a coisa enfatizada a ser anonimamente “rostificada”.⁷

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 126.

⁶ SCHOPP, Claude. *L'Origine du monde: vie du modèle*. Paris: Phebus, 2018.

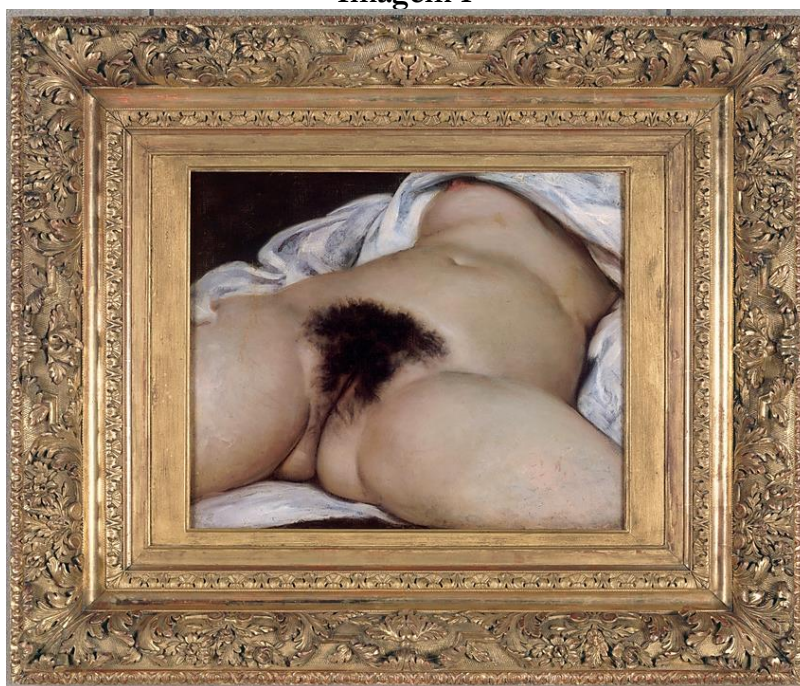
⁷ DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 114.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Imagem 1



Gustave Courbet (1819-1877), *A origem do mundo* (1866). Óleo sobre tela, 46 x 55 cm, Museu d'Orsay, Paris.

Assimilado como rosto, de uma forma ou de outra, a busca por uma imagem do corpo figurado que evidencie a presença ou a ausência do sujeito tornou-se recorrente, dentro e fora do campo da arte. No gênero histórico do retrato, os bustos romanos foram uma importante contribuição à estatuária da antiguidade, superando a estilização dos rostos no idealismo da beleza clássica. Ao aceitar essa assimetria, corrobora-se também a ideia de uma hierarquia que admite uma cabeça sem seu respectivo corpo como uma representação suficiente de um sujeito, sobretudo pela atenção dada ao rosto.

É difícil refutar a presença de um imponente sujeito diante da obra *Retrato de ancião* (**imagem 2**), de c. I a. C, ainda que lhe falte a cor, pois o realismo na representação das expressões é suficiente para cumprir a tarefa essencial do retrato como a representação de uma personalidade. Com a maestria técnica e estética em retratar elementos individualizantes do sujeito, mais que o primado da cabeça sobre o corpo, obras como

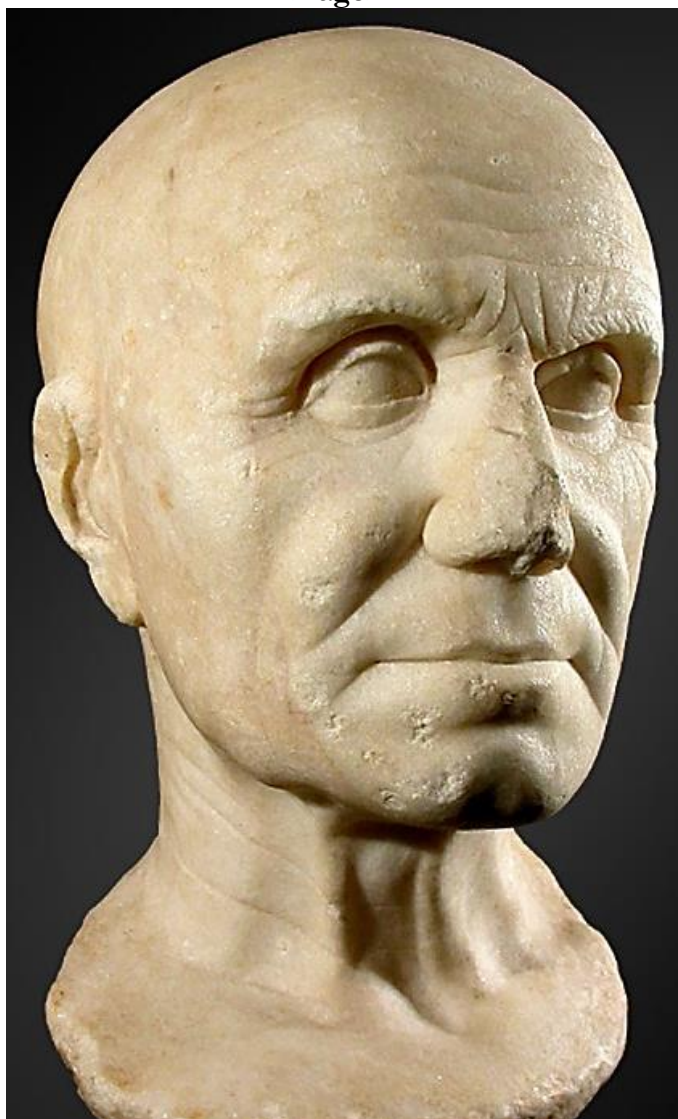


Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

os bustos romanos são capazes de evidenciar o rosto como um *limiar*, o *lugar de aparição do sujeito*.⁸

Imagem 2



[Retrato de ancião](#) (c. I a. c.). Mármore, 36 x 16 x 21 cm, período romano, inícios da época de Augusto, Museo Arqueológico Municipal, Jerez de la Frontera, Cádiz, Andaluzia.

⁸ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 112.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Ao entendermos o rosto como um lugar que providencia uma habitação para o sujeito, também somos levados a entender o contrário, *o desaparecimento do sujeito* quando o rosto se ausenta, ou é ocultado. O quadro de Courbet acabou recebendo um nome genérico, mais abstrato ou conceitual do que indicativo de uma leitura descritiva, como é o título dado ao retrato de mármore do primeiro século, um nome bem mais literal em relação ao seu motivo. Apesar de não sabermos ao certo a identidade da pessoa retratada, o anonimato não impede a percepção da presença de um sujeito, sequer de intuirmos sua importância. Sua *personalidade* é evidente: trata-se, certamente, de um sujeito maduro, austero, firme, convicto e com ares de sabedoria e dignidade. A despeito da perda do fulgor da juventude, é importante notar como o rosto envelhecido não é representado como algo destituído de beleza, mas como um tema propício para exercitar o virtuosismo da beleza artística, na maestria técnica e no poderoso realismo da *mimesis* da retratística romana.

Tais índices de domínio artístico – as rugas profundas e os relevos salientes – recaem justamente sobre as marcas do tempo sobre a pele. De um modo inverso, os danos causados pelo atrito na superfície do mármore acarretam danos estéticos e formais, como a deformidade no nariz e os desgastes no queixo e na bochecha direita do personagem. Tais deformidades não são restauradas pelo fato de não destituírem o rosto de seus valores, estéticos ou morais, pelo contrário, reveste-o, como objeto histórico e estético, de certo valor de *antiguidade*.

A série de Goya sobre bandidos é significativa para esse debate, especificamente o quadro *Bandido desnudando a uma mujer (imagem 3)*, de 1798-1800. Neste caso específico, a mulher tenta esconder-se, gira a cabeça para o lado oposto ao bandido e põe a mão sobre o rosto, com a intenção de se esquivar daquilo que está acontecendo. Privada de qualquer possibilidade de defesa física, mas não de alguma resistência moral, sua atitude denuncia a ruptura da simetria no *uso dos corpos*, que acontece justamente quando um dos sujeitos *desaparece*, ou seja, quando um dos sujeitos se sobrepõe ao outro, anulando-o. Quanto a isso, nunca é demais lembrar que o “estupro não é apenas uma questão de contato indesejado. É um ataque existencial e uma *aniquilação* do sujeito”.⁹ Por não haver uma devida *reciprocidade no uso*, quando o uso dos corpos é degenerado e precipita-se em

⁹ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 133.

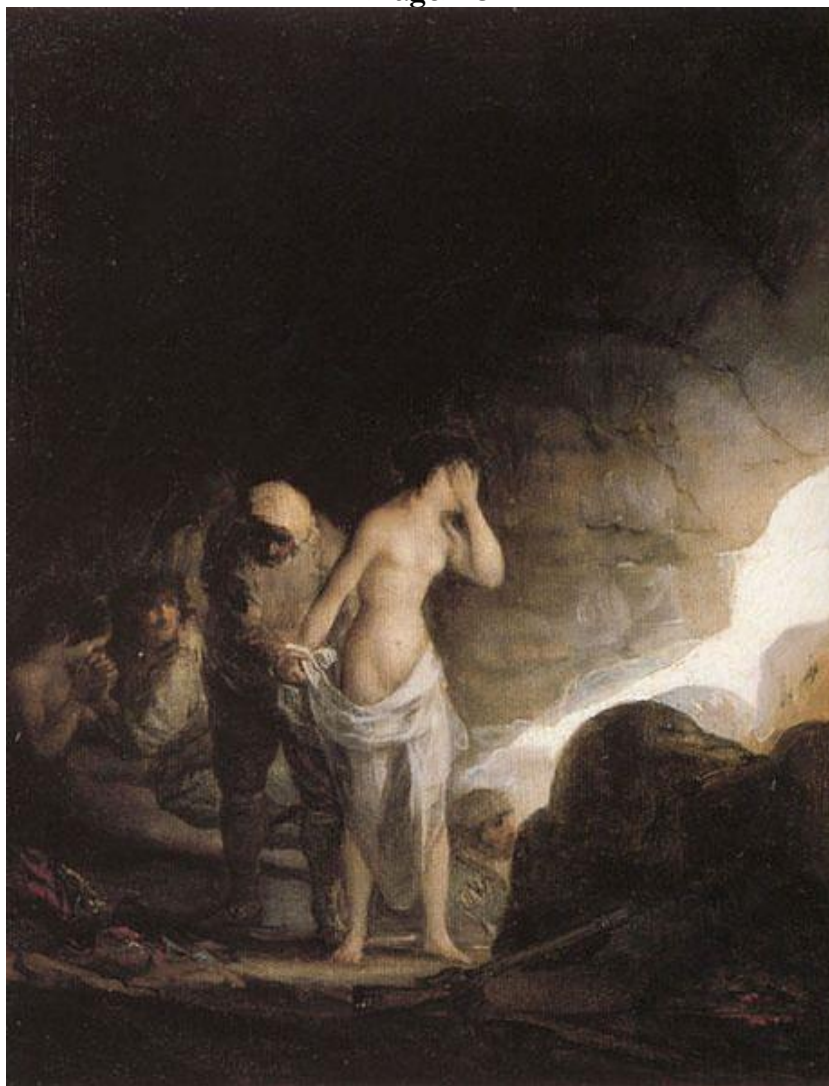


Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

abuso, um dos sujeitos figurados por Goya – a vítima – não se encontra manifesto em seu corpo. Enquanto os abusadores escondem-se em uma caverna, ou fora dela cobrem a cabeça e o rosto com capuzes e máscaras, conscientes da dimensão nefasta de seus atos, a figura feminina encontra uma força última, consciente de sua dignidade resguardada por seu recurso derradeiro para manifestar a sua recusa ao ato obsceno.

Imagem 3



Goya (1746-1828), [*Bandido desnudando uma mulher*](#) (1798-1800). Óleo sobre tela, 40 x 32 cm, Colección Marqués de la Romana, Madri.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Paradoxalmente, a figura feminina na pintura de Goya demonstra a sua coragem ao não expor as suas emoções – certamente a dor e a indignação estariam entre elas –, pois, nesse caso, isso significa anular qualquer possibilidade de oferecer ao seu abusador algum motivo para tê-la como *patética*. Motivo pelo qual eu acrescento uma inflexão à pertinente análise desse quadro de Goya, feita pelo filósofo britânico Roger Scruton. Isso porque, mais que ocultar “o lugar onde sua *vergonha* é revelada”,¹⁰ ao eliminar qualquer sintoma de sua presença como sujeito partícipe daquele ato repugnante, o que aparece é a sua dignidade, ainda que seja de um modo fantasmal. Em situações assim, a vergonha desponta em meio a “um movimento duplo, em que o sujeito se encontra, por um lado, consignado irreversivelmente a seu corpo e, por outro, também inexoravelmente incapaz de assumi-lo”.¹¹

O termo *vergonha*, nesse caso de abuso, só pode alcançar um sentido benigno, como o pudor, algo de suma importância “para nossa vida psíquica e coletiva”,¹² como um freio moral que inibe, no sujeito ético, o ato imoral. A mulher no quadro de Goya demonstra, afinal, não ter do que se envergonhar.

Movido por certo pudor a não querer participar dessa imoralidade, quando um corpo recebe um uso indesejado, um abuso, a figura na pintura de Goya acaba sofrendo uma *dupla aniquilação*. Seu sujeito é alijado do seu corpo pelo abusador, que o instrumentaliza, objetificando-o, mas também por ele mesmo, no mais pleno *uso de si*, quando o *si* “coincide inteiramente com o uso que o ser vivo faz dele”.¹³ É assim que a *privacidade* aparece como um mecanismo de autorregulação do contato,¹⁴ impondo-se em última instância como algo absolutamente *inapropriável*.¹⁵ Ao anular-se, a mulher manifesta o desejo de retirar-se, para não dar ao outro o prazer de receber qualquer sugestão de alguma reciprocidade da sua parte. Não são raras as vezes nas quais, intuitivamente, cobrimos o rosto com as mãos, viramos a cabeça ou simplesmente fechamos os olhos para não termos parte com algum acontecimento indesejado, para não sermos vítimas

¹⁰ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 133.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 108.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 19.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 76.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*, *op. cit.*, p. 105.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

ou para não sermos cúmplices, ainda que seja apenas na condição de *voyeurs* da dor dos outros.¹⁶ Algo que a princípio parece inútil, mas de fato é um modo defensivo do sujeito em situação de risco, quando não pode ausentar-se fisicamente, mas continua lutando, se não para desaparecer como sujeito, ao menos para não dar lugar ao seu medo ou à sua vergonha em seu rosto. De certa forma, com a sua pretensa *ausência de si*, a mulher na pintura de Goya busca entregar a seu agressor um corpo desabitado, um *cadáver*.

II. Da latência do sujeito à evidência da carne

Não nos faltam exemplos na história da pintura nos quais os cadáveres são *belissimamente* representados exatamente como corpos sem a presença de seus respectivos sujeitos, como *A aula de anatomia do Doutor Tulip*, obra de Rembrandt de 1632, ou a impressionante *Balsa da Medusa*, de Théodore Géricault, pintada entre 1818 e 1819, assim como os seus atípicos estudos preparatórios, compostos de partes de cadáveres pintados à maneira de naturezas mortas. Estes seriam, portanto, corpos refratários a qualquer intenção de um gozo estético se não fossem figurados artisticamente.

Como carne morta para o bandido e como figura artística anônima para o espectador, Goya nos entrega uma personagem que parece ter a consciência fenomenológica de que o corpo é aprioristicamente visível e *vidente*,¹⁷ pois refuta duplamente a apreciação erótica da sua nudez. A beleza de seu corpo converte-se na feiura advinda da desprezível violência que recebe, eximindo, assim, o espectador de qualquer risco de cumplicidade. Como o corpo é aprioristicamente imagem no mundo, o sujeito, para fazer-se ver, precisa aparecer com o corpo, figurar-se, e inversamente, para ausentar-se, deve evitar que o corpo o torne visto.

Esconder-se, portanto, torna-se uma estratégia de retirada, sobretudo com o suposto desaparecimento do sujeito desse lugar que denuncia a sua amargurada presença. A intenção é evitar a sua presença no rosto, deixar o seu corpo deserto, esvaziado de si, solicitar ao espectador um olhar crítico sobre a sua beleza usurpada, e obrigar o seu agressor, portanto, a assumir a identidade de um *necrófilo*.

¹⁶ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003, p. 19.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 19. Grifo meu.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

É interessante lembrar que, muito antes da fenomenologia moderna, já nos foi dito por Nicéforo (758-828), um dos Pais da Igreja Primitiva Bizantina, que, além da narrativa neotestamentária composta pelos discursos dos apóstolos, a pintura tornou “visível e evidente”¹⁸ o mundo em que o Verbo encarnara. Nota-se como o Patriarca de Constantinopla, ao defender a causa dos iconófilos durante a segunda polêmica iconoclasta, contribuiu para a adoção de imagens artísticas pela Igreja justamente para tornar visível aquilo que é transcendente, como fizera o paganismo antropomórfico, que fazia dos seus deuses a imagem e semelhança de homens, invertendo a máxima bíblica de que foi Deus quem fez o homem segundo a sua própria imagem e semelhança.¹⁹

De fato, é impressionante verificar como essa dúvida teológica se transformou em uma das primeiras grandes disputas filosóficas sobre o imaginário na cristandade. Como dar vistas a um Deus invisível, mas sobretudo manifesto em uma carne flagelada, com toda a economia de seu corpo material e espiritual em aberto pela violência que lhe foi imputada? Um cadáver. Isso fomentou grandes – e violentas – disputas, tanto filosóficas quanto políticas, principalmente pela dificuldade de tornar visível e evidente aquilo que é invisível e transcendente sem incorrer no pecado bíblico da idolatria.

Fica patente, assim, como a preocupação com o aparecimento no mundo tangível, de tornar e tornar-se evidente para os videntes, passa pela disposição dos modos de figurar o corpo, e com ele o sujeito que se faz presente ou ausente, sobretudo nos modos como o rosto toma figura.

Com a derrota dos iconoclastas, a arte cristã providenciou uma fértil iconografia sobre a mais conhecida dúvida na narrativa bíblica. Caravaggio (1571-1610) nos deixou um expressivo jogo de feições em sua admirável pintura *A dúvida de Tomé* (**imagem 4**), de c. 1601-1602. A artificialidade da luz focal no *luminismo caravaggesco* recai sobre os semblantes dos apóstolos, ressaltando o *tenebrismo* da densa atmosfera teatral da cena. Com seus corpos saindo das sombras de um fundo frio e indefinido, suas testas

¹⁸ MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013, p. 180. Grifo meu.

¹⁹ *Bíblia Sagrada*, Gn 1:26.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

franzidas são banhadas por uma luz cálida, que as levam a dividir o protagonismo da cena não com o algum *retrato* de Jesus, mas com o dedo parcialmente metido na ferida.

Imagem 4



Caravaggio (1571-1610), *A dúvida de Tomé* (c. 1601-1602). Óleo sobre tela, 107 x 146 cm, Bildergalerie von Sanssouci, Berlin.

Elas expressam, sobretudo a de Tomé, a estupefação de seus sujeitos, enquanto o sereno rosto de Cristo permanece na penumbra, silenciado. Ele é sutilmente esquecido, pois não importa a feição do Cristo, sua aparência não requer atenção, o que importa é o titubeante toque do irresoluto apóstolo na ferida, para que a sua dúvida, e a de tantos outros, seja sanada.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

A penumbra que encobre parcialmente o rosto de Cristo funciona como um véu, que reveste a sua presença de incerteza, conserva certa distância, mesmo daquele mais próximo, capaz de tocar-lhe a *carne viva*. Assim, o gesto de Tomé é conduzido pela própria mão do Senhor que, além de aparecer para ele, também o toca. Pelo visto, a sua aparência não é suficiente para dirimir a dúvida, por isso a sua presença precisa alcançar uma condição de realidade para além da imagem.

Há, portanto, uma série de artifícios artísticos para trabalhar o rosto como lugar de aparição e desaparecimento do sujeito, desde sombras, cortes, véus, até desvios de olhares, seja para afastar definitivamente o sujeito do seu corpo ou para fazê-lo habilmente presente. É preciso lembrar, entretanto, que nem sempre o sujeito manifesta-se com um ânimo exaltado, seja de amor ou de ódio, de medo ou de ousadia, de tristeza ou de alegria. Por vezes, o jogo entre a vontade de fazer-se presente ou a urgência em ausentar-se manifesta-se em um estado de serenidade, como no rosto obscurecido do Jesus de Caravaggio.

Acontece que, justamente por ser um privilégio do ser humano, não há lugar para Deus no rosto.²⁰ Um ser supra-humano escapa aos contornos do rosto, estando muito além dele. Não é em vão que o Deus que se faz presente na narrativa bíblica é voz e luz, como um “rosto sem contornos, incandescente”.²¹ Paradoxalmente, na pintura de Caravaggio há uma criativa inversão, pois os rostos iluminados dos apóstolos evidenciam “sob uma forma viva e enigmática o caráter absoluto de uma diferença”,²² afirmando a natureza individual de seus sujeitos, enquanto o rosto apagado do messias escapa à imanência absoluta, pois dar-lhe feições individualizantes “equivale a suprimir a sua divindade”,²³ sendo o seu corpo iluminado prova suficiente do milagre da ressurreição daquele que excede qualquer figura.

²⁰ LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 17.

²¹ LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*, *op. cit.*, p. 20.

²² LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*, *op. cit.*, p. 10.

²³ LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*, *op. cit.*, p. 18.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

III. Rosto identitário, *corpus subjectum*

O dedo na ferida aparece como a chave que fecha o conjunto circular de corpos e rostos, vinculando-os como um *corpo social* coerente, entre os crentes e o Cristo. Isso reforça a alegoria bíblica que, antropomorficamente, figura a comunidade de crédulos, a Igreja, como um corpo e o próprio Cristo como a sua cabeça. Para levar adiante a relação do rosto individual com o *rosto social*, eu trago aqui, paradoxalmente, um corpo sem cabeça, e, obviamente, sem cabeça não há rosto. Trata-se do *Torso de Hércules* [*Torso Belvedere*] (**imagem 5**), datado de meados do século I a.C.

Apesar de ser uma das poucas relíquias da antiguidade clássica a trazer a assinatura de seu autor, pois na face da base de mármore encontra-se a inscrição *Apolônio, filho de Nestor, o ateniense*, tanto a datação quanto a temática ainda são imprecisas. Além de não haver um rosto e faltar-lhe os membros, também não há qualquer elemento – utensílio, indumentária, insígnia – que individualize esse corpo ou possa associá-lo com o filho de Zeus. Mesmo assim, o torso passou a ser aceito como a figura de Hércules, sobretudo a partir da análise feita por Winkelmann, em 1764,²⁴ quando o autor toma uma postura extremamente paradoxal ao inverter radicalmente a leitura das representações clássicas dos feitos heroicos. Ele não lamenta a perda da unidade compositiva ou tenta redimi-la de seus defeitos anatômicos e formais, pelo contrário, transforma a fragmentação acidental, que a princípio acarretaria perda da beleza e das intenções estéticas e morais do artista, em virtude.²⁵

De um modo inusitado, Winkelmann não submete a expressividade da figura à integridade e perfeição da forma. Os fartos músculos tensionados na exata medida da elevação das pernas, a contração contida que dobra o corpo e une a parte superior com a inferior, formando os ondulados relevos dos músculos abdominais, assim como a ligeira torção do tronco para o lado esquerdo e para cima são suficientes para converter a pedra inerte em um corpo meticulosamente movido por uma consciência plena de suas ações.

²⁴ WINKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche, 2005.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 17.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Ações identificadas não com um sujeito individual, mas coletivo, carregadas com a ideia de *povo* intrínseca às bases para o idealismo alemão, mas que o Romantismo e o Realismo souberam desenvolver ideologicamente para, mais que referenciar, celebrar a identificação da produção artística individual com a unidade no desenvolvimento da vida coletiva de um povo, com todos os seus méritos e riscos.

Imagem 5



Apolônio de Atenas (séc. I a. C.). *Torso de Hércules (Torso Belvedere)*. Mármore (frente e perfil), altura 159 cm, século I a.C., Museu Pio-Clementino, Vaticano.

Boa parte das esculturas encontradas em escavações arqueológicas encontram-se mutiladas, talvez a mais conhecida seja a Vênus de Milos, que nos chegou sem os braços, mas conserva certa harmonia entre as proporções do seu corpo e a leveza do seu rosto. Sem parte das pernas, sem os braços e, ainda mais evidente, sem a cabeça, a beleza do torso hercúleo estaria exatamente em sua indeterminação,²⁶ pois a ausência de um rosto exclui qualquer *pathos* identificado a um sujeito ou retido em um ato isolado. Intuí, isso sim, a concatenação da história de um povo na construção de uma civilização, que ao mesmo tempo aparece como uma “presença e diferimento da presença”.²⁷

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, op. cit., p. 21.

²⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, op. cit., p. 17.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

As expectativas de um republicanismo moderno, estimulado pela releitura dos estoicos,²⁸ recaem sobre um corpo fragmentado, com sua presença recuperada, porém jamais atualizada.²⁹ De certa forma, mesmo reduzido a um apanhado de músculos ondulados, esses ecoariam com maior eloquência o esplendor da era clássica do que a majestade divina expressa em um rosto como o de Apolo.³⁰ O pujante corpo mutilado torna-se, assim, o *retrato* de um povo que conquistou heroicamente um estado civilizatório a ser copiado, mas que reaparecerá, seja nos escombros ou nas cópias, sempre distante.

III. Carne e luz

Como vimos no estranho nu feminino de Courbet, os corpos figurados sem cabeça não são apenas acidentais. Não são poucos, entretanto, aqueles que derivam de cenas de violência. Um tema violento fartamente representado na história da arte parece repercutir o debate aqui suscitado sobre a assimetria entre a cabeça e o corpo: a decapitação. Algumas obras que tratam desse tema são bastante conhecidas, mas parece claro que as cenas de decapitação mais simbólicas para o ocidente cristão são a de Davi decapitando Golias e a cena de decapitação de João Batista pelas mãos de Salomé.

Começarei, entretanto, com *Judith e Holofernes*, mais uma cena bíblica na qual uma heroína judia liberta o seu povo, dessa vez das ameaças do poderoso general enviado pelo rei da Babilônia, Nabucodonosor, ludibriando-o com a sua beleza para decapitá-lo com as próprias mãos.³¹ Esse tema será bastante proveitoso aqui, pois além dos aspectos teóricos suscitados, alguns detalhes históricos recentes também contribuem para o estudo. Além da brilhante representação de Caravaggio, sua maior seguidora, Artemísia Gentileschi (1593-1653), também abordou o tema e, mais que isso, ambos produziram não apenas uma, mas duas magníficas pinturas.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, *op. cit.*, p. 34.

³⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*, *op. cit.*, p. 25-26.

³¹ O feito heroico da jovem viúva Judite é narrado no livro de dezesseis capítulos que leva o seu nome. Trata-se de um livro deutero-canônico que se encontra na versão católica da Bíblia, excluído das versões protestantes por ser considerado apócrifo.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Desaparecida por um longo período, a primeira versão de Caravaggio para o tema, *Judite e Holofernes* (**imagem 6**), c. 1598-1599, foi encontrada pelo restaurador Pico Cellini, que notificou o importante crítico italiano Roberto Longhi, em 1951. Em um cenário sucinto e com um enquadramento aproximativo, Caravaggio transforma o violento episódio em um belíssimo *instante pregnante*³² teatralizado, concentrado em primeiro plano. Tanto quanto as três personagens, o rico jogo de oposições estéticas e formais protagoniza a cena, o que analisarei com mais demora adiante.

Por enquanto, mantenho a atenção nos corpos figurados, sobretudo suas faces. Para a obtenção de mais um contraste, agora quanto aos tipos das figuras, Caravaggio transformou a serva de Judite, a jovem Abra, em uma velha decrépita. Assim, as figuras femininas, que agem em cumplicidade, rivalizam quanto aos aspectos estéticos e formais. Vestida com roupas leves, mas com elegância, a firmeza com que Judite realiza a sua árdua tarefa não afasta o aspecto jovial que o mestre barroco lhe confere. Não somente sua face, mas os seios fartamente iluminados, perceptíveis sob a leveza do tecido, corroboram tal aspecto.

De tamanho contido, mas com volume suficiente para expor sua maciez e manter os contornos firmes, repercutem os recorrentes elogios a esse significativo fragmento da beleza feminina, uma afirmação entre beleza e jovialidade “baseada nos *Cânticos dos cânticos* salomônicos, nos quais os belos seios são semelhantes “aos cachos de uvas””.³³ Por sua vez, a velha permanece na penumbra, mesmo assim é possível vislumbrar a belíssima representação das marcas do tempo que distinguem a sua face. Com a cabeça projetada para frente pelo peso da idade, seu rosto escapa das sombras mais profundas e traz à tona a testa enrugada, as bochechas e a boca caídas e a orelha tão grande que salta das sombras. Em seu olhar, entretanto, mostra-se tão resoluta quanto sua senhora. Com roupas singelas, suas mãos rudemente cerradas seguram a bolsa que logo guardará a cabeça da vítima que, ainda presa ao corpo, manifesta em sua face o poderoso opressor como um sujeito impotente, tomado por uma dolorosa surpresa.

³² Sobre esse conceito formulado por Gotthold Ephraim Lessing, ver: AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993, p. 231.

³³ NEVES, Alexandre Emerick. “[Vida e morte do gozo da Beleza nos seios da Renascença \(c.1300-1600\)](#)”. In: COSTA, Ricardo da (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2), *The World of Tradition: Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds*, p. 264-300.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Imagem 6



Caravaggio (1571-1610), *Judite e Holofernes* (c. 1599). Óleo sobre tela, 145 x 195 cm, Palazzo Barberini, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Roma.

Ainda motivo de polêmica quanto à atribuição – apesar de contar com a atribuição sustentada por importantes especialistas, a pintura descoberta apenas em 2014 ainda carece de confirmação definitiva – a segunda representação pictórica do tema associada a Caravaggio, *Judite decapitando Holofernes* (**imagem 7**), c. 1607, mantém, praticamente, os aspectos formais e composicionais da cena anterior. A genialidade artística não carece de mais do que dois elementos para nos levar a intuir o suntuoso aposento de uma autoridade em campanha: o vigoroso panejamento ao fundo que, com sua cor e seu movimento, reverbera o contido fluxo de sangue em primeiro plano; os lençóis que cobrem o leito e, com sua brancura acetinada, ajudam a iluminar o ambiente soturno.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

É patente, entretanto, uma significativa mudança no arranjo entre as três personagens ocupando o primeiro plano: a velha serva deixa o canto esquerdo da tela e aparece entre os protagonistas, sem, contudo, deixar a penumbra. Suas vestes assemelham-se às anteriores, porém mais detalhadas, sobretudo o pano branco encardido que desce de sua cabeça para contornar o seu busto, emoldurando seu retrato quase cadavérico, este em sentido diverso das feições de Holofernes, embora em pleno vigor físico, já prestes a morrer.

Na segunda figuração da velha, as marcas do tempo lhes são ainda mais graves. Além das rugas e da flacidez, carrega no pescoço caroços que sugerem tumores ou bócio. Ainda assim, resta-lhe um suficiente fôlego de vida, o que parece faltar ao desafortunado general. Seu deslocamento não é em vão, ganha um papel mais ativo do que sua primeira versão, que fora encarregada apenas de segurar a bolsa. Agora, amparada por sua experiência, parece fortalecer o ânimo da jovem heroína em seu dificultoso intento.

Vestida suntuosamente de preto, a nova versão caravaggesca de Judite reforça a sua elegância e sensualidade. Além de destacar seu busto e seu rosto intensamente iluminados, lembra a sua viuvez. Aparentemente mais madura que sua antiga versão, desvia o olhar do terrível ato que fora comissionada a executar, no exato momento em que é acudida pela maturidade da serva. Ao fazer isso, com um semblante mais grave, parece convocar o seu povo, aqui intuído pela presença dos espectadores diante do quadro. Parece ter a consciência da sua imagem como um lugar incorporativo que se nos abre,³⁴ onde expõe o seu rosto como “uma oferta mútua no mundo das responsabilidades”.³⁵

Ao oferecer-se em favor do corpo social, aparece em pleno uso de si “enquanto se é sujeito de relações com outro sujeito”,³⁶ sem esquecer a necessária reciprocidade no uso dos corpos, certa de que o sujeito “não habita sozinho as suas feições”.³⁷ Menos rigorosas e contidas, em comparação à rigidez da composição anterior, as figuras agora encontram mais conexão entre os seus movimentos. Com mais desenvoltura, as figuras

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed, 34, 1998, p. 246-247.

³⁵ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 114.

³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 52.

³⁷ LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 11.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

mais próximas formam um grupo mais imbricado, com gestos mais articulados e cadenciados, o que reforça o *pathos* que adensa a atmosférica psicológica da cena. Nas duas pinturas, entretanto, nos corpos e nos rostos, o artista consegue habilidosamente dissuadir as personagens de exhibir exageradamente as suas paixões. O ruidoso vigor do violento drama, portanto, emana sobretudo dos elementos estéticos e formais, a ponto de emudecer o grito de pavor evidente no rosto da vítima. Tudo acontece, lembremos, em segredo. Prevalece, assim, o silêncio.

Imagem 7



Caravaggio (1571-1610), *Judite decapitando Holofernes* (c. 1607). Óleo sobre tela, 145 x 173,5 cm, Coleção particular.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
 ISSN 1676-5818

As versões de Artemísia Gentileschi da mesma cena (**imagens 8 e 9**) evocam o tema das “mulheres-arquetípicas (αρχή), *paradigmas* (παράδειγμα), modelos, *padrões eternos* de seu ideal – fortes, decididas, guerreiras, partícipes dos mitos, das tradições religiosas –”³⁸ tão recorrente em suas obras. As duas pinturas mantêm praticamente a composição: vertical, com as personagens enlaçadas em primeiríssimo plano nas margens do leito, cobrindo quase toda a superfície da imagem, com os braços rígidos entrecruzados compondo um jogo de forças que converge todos os vetores – braços, espada, olhares – para o rosto da vítima.

Imagens 8 e 9



À esquerda: Artemísia Gentileschi (1593-1653), *Judite decapitando Holofernes* (c. 1611-1612), Museo di Capodimonte, Napoli. À direita: Artemísia Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes* (c. 1620-1621). Óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm, Galeria Uffizi, Florença.

³⁸ COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. “[Susana e os anciãos na arte](#)”, p. 308-309. In: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. 308-309.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

As figuras das três personagens guardam os mesmos feitiços em ambos os quadros. Nelas o temido guerreiro expressa a sua bravura resistindo inutilmente ao ataque repentino. Como na versão de Caravaggio, a cabeça de Holofernes ainda se encontra junto ao corpo, com o rosto surpreso e angustiado. Suas Judites, entretanto, têm seus rostos amadurecidos e os seios fartos, que se somam à robustez dos braços para apresentar a viúva como uma mulher mais vivida, enquanto a jovem ajudante ainda guarda algum frescor da pouca idade, o que parece lhe conferir mais vigor para ter uma participação mais audaciosa.

Apesar de muito parecidas, é possível observar algumas mínimas diferenças entre elas, sobretudo de ânimo. A primeira (**imagem 8**) parece um pouco mais serena, olhos sutilmente semiabertos, todo o rosto com um semblante suave, resplandecendo um estado de espírito conformado com a sua árdua missão, quase indiferente. Por sua vez, o rosto da segunda (**imagem 9**) dá lugar a uma personalidade um pouco mais convicta, com a testa levemente franzida pela contração das sobrancelhas, as pálpebras apertadas e os lábios contraídos, revelando um ânimo mais severo, beirando uma atitude vingativa.

Curiosamente, uma sala foi montada no Museo di Capodimonte, em Nápoli, justamente sobre o tema da decapitação, com duas pinturas a óleo e duas esculturas em cera (**imagem 10**). As pinturas retomam dois violentos temas bíblicos, que culminam com impressionantes cenas de decapitação. São elas *Giuditta e Oloferne* (**imagem 11**), pintada pelo calabrês Mattia Preti (1613-1699), em 1653-54, e *Salomè con la testa del Battista* (**imagem 12**), obra do pintor francês – com importantes contribuições em Roma e Nápoles – Charles Mellin (1597-1649), de c. 1630. A primeira apresenta o cadáver decapitado do general assírio cobrindo toda a metade inferior do quadro, enquanto a sua cabeça aparece parcialmente figurada em segundo plano, dando a ver apenas alguns detalhes de sua face obscurecida pelas sombras.

Mais uma vez, o contrastante *chiaroscuro* mostra-se um elemento pictórico fundamental da estética barroca. À luz destacam-se o rosto e o colo da corajosa judia, assim como o cadáver decapitado do temido general. Desse modo, o olhar do espectador é conduzido por um caminho ziguezagueante pelo tenebroso espetáculo, desde a dimensão material inferior, onde é deixado o corpo sem vida, até a esfera espiritual superior, ocupada pela



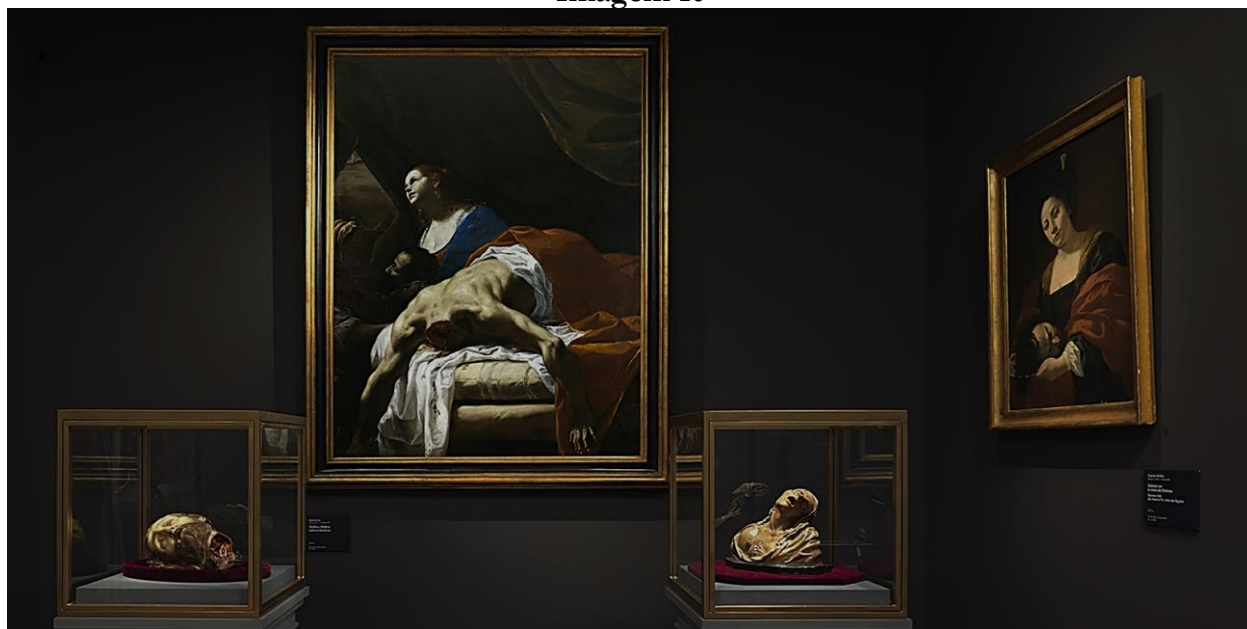
Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

face e, a depender do olhar contemplativo da heroína, para além dela, mas não sem antes tangenciar a obscurecida face cadavérica em suas mãos que, conjugada com a sua própria face iluminada, transforma-se em um elemento votivo.

Na pintura de Mellin, o corpo da vítima é definitivamente deixado para traz, anúncio de um fato consumado. Com isso, o aspecto dramático do ocorrido é substituído pelo ar de exultação, ainda que contido, pelo cumprimento da árdua missão. O corte ainda mais aproximado reduz a cena a uma forma de retrato duplo, protagonizado pelos rostos, embora de um modo assimétrico. E nisso o jogo de luzes mais uma vez entremeia as relações estéticas e formais entre os rostos, com um movimento em ziguezague que lembra aquele da pintura de Preti. Enquanto Judite aparece plenamente iluminada, a face de Holofernes recebe uma tênue luz indireta.

Imagem 10



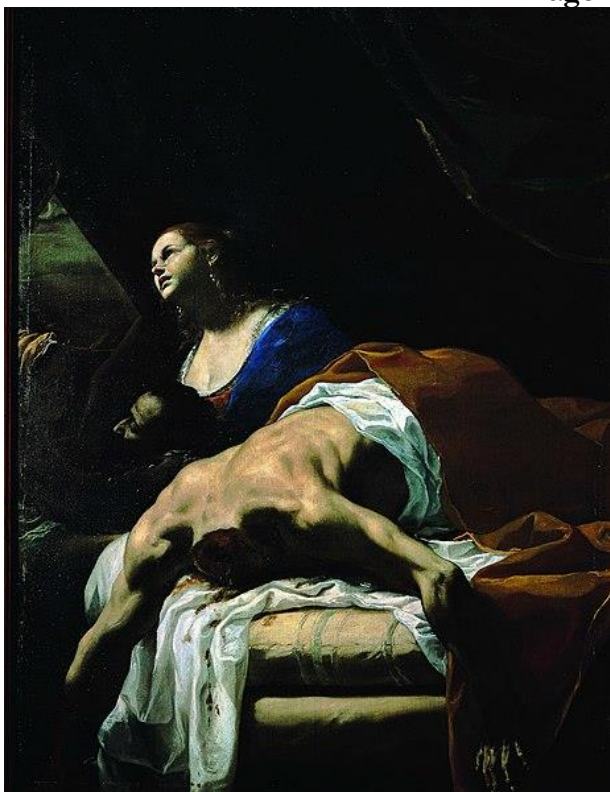
Museo di Capodimonte, Napoli. Pinturas a óleo: ao centro Mattia Preti (1613-1699), *Giuditta e Oloferne* (1653-54); à direita, Charles Mellin (1597-1649), *Salomè con la testa del Battista* (c. 1630). Esculturas em cera anônimas, escola napolitana do séc. XVIII: abaixo, à esquerda, *Cabeça cortada (João Batista)*; abaixo à direita *Figura feminina em decomposição ou Vanitas*.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Imagens 10 e 12



À direita: Mattia Preti (1613-1699), *Giuditta e Oloferne*, 1653-54, óleo sobre tela, 186 x 143 cm, Museo di Capodimonte, Napoli; à esquerda: Charles Mellin (1597-1649), *Salomé con la testa del Battista* (c. 1630), Museo di Capodimonte, Napoli.

E mais: a posição em escorço dificulta uma recepção mais franca de suas feições. A personagem feminina, por sua vez, *encara* francamente o espectador, evoca o *face a face*, confrontando-o não com uma parte *física dela*, como o seu colo igualmente iluminado, mas pessoalmente *com ela*.³⁹ A personagem admite uma auto exposição absolutamente intencional, expressa em seu olhar, diferente da versão de Preti, que olha para o céu pela abertura da tenda à esquerda, de onde vem a luz que banha a sua face.

Assim, a cabeça na bandeja deixa o seu caráter votivo – Preti – para alcançar a dimensão de um simbolismo social – Mellin –, agora levada ao seu povo, aqui representado mais

³⁹ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 114.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

uma vez pelos espectadores diante do quadro. Símbolo de liberdade espiritual – Preti – e social – Mellin –, as figuras de Judite em posse da cabeça de Holofernes representam o sacrifício do corpo opressor como garantia à integridade do corpo oprimido, restaurando a luminosidade de um rosto vivo.

Ainda na inusitada sala de Capodimonte, minha atenção recai agora sobre as duas esculturas em cera da escola napolitana do século XVIII. De autoria desconhecida, uma é tida como a cabeça de João Batista e a outra representa uma figura feminina anônima em decomposição, também considerada como *vanitas* pelo tema – um cadáver – que pode ser relacionado à ideia de vaidade, ou seja, à efemeridade da vida e ao fim último de todos. A peça *Cabeça cortada (João Batista)* (**imagens 13 e 14**), é uma escultura de cera policromada, com cabelos naturais e olhos de vidro. Seus detalhes anatômicos são tão impressionantes que na atualidade poderia ser reconhecida como uma escultura hiperrealista de artistas como o australiano Ron Mueck (1958-), por exemplo.

O título descritivo e genérico é acrescido de um nome tão individualizante quanto simbólico. Destituída de qualquer sinal de vida, desconectada do seu corpo e desvinculada de quaisquer aspectos do terrível acontecimento, a cabeça torna-se uma intrigante peça anatômica cadavérica, reanimada somente pelo interesse religioso que a titulação lhe atribui.

A cabeça deitada sobre uma bandeja circular intui a entrega ao público de um modo semelhante ao que Salomé teria feito. A lógica expositiva utilizada pela curadoria – a bandeja forrada com feltro escarlate, com um foco de luz sobre a face em um ambiente sombrio – atribui-lhe um aspecto pictórico, semelhante à estética barroca dos quadros analisados.

Diferente da clareza descritiva renascentista, com todos os detalhes da imagem homogeneamente iluminados e definidos, a luz focal barroca privilegia o rosto, fazendo-o emergir solenemente das sombras. Nesse caso, há apenas o pálido rosto de cera do santo homem, ao mesmo tempo carne e luz.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Imagens 13 e 14



Anônimo, *Cabeça cortada (João Batista)*, escola napolitana do século XVIII. Cera policromada, cabelos naturais, olhos de vidro.

A representação realista de cadáveres, detalhando inclusive as partes viscerais, é um desafio, além de estético, moral. Estética e moralidade andam juntas sempre que os cristãos enfrentaram os riscos que permeiam a atividade artística, sobretudo ao figurar os corpos violados de seus mártires. Não há como negar que a visão de um cadáver humano seja algo repulsivo, tampouco que a sua exposição artística corra o risco de violar algum padrão de gosto elevado vigente.⁴⁰

Os artistas cristãos, entretanto, viram-se obrigados a enfrentar essa dificuldade “em nome do que a cristandade considera nosso propósito moral mais elevado”.⁴¹ Se concordarmos com a visão agostiniana, as figuras do Cristo flagelado e dos Santos Mártires da Igreja, com seus corpos violados, ou mesmo cadavéricos, quando redimidos pela *beleza artística* repercutem a *beleza moral* de suas entregas salvíficas,⁴² enquanto para algum espectador não-cristão, destituído da simpatia e da comoção de um devoto, as recorrentes imagens de martírio ou do próprio Cristo flagelado poderia parecer repugnante.⁴³ *Figura feminina em decomposição ou Vanitas (imagens 15, 16 e 17)*, entretanto,

⁴⁰ DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estratégia e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015, p. 55.

⁴¹ DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estratégia e o conceito de arte*, *op. cit.*, p. 55.

⁴² ECO, Humberto, *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 49.

⁴³ ECO, Humberto, *História da feiura*, *op. cit.*, p. 10.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

demonstra que mesmo em temas laicos a questão moral prevalece sobre a visão de um cadáver artisticamente figurado.

Imagens 15, 16 e 17



Anônimo, *Figura feminina em decomposição ou Vanitas*, escola do sul da Itália, início do século XVIII. Cera, pano de linho embebido em cera, olho de vidro e base de madeira encerada.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Como em *Cabeça cortada (João Batista)*, a representação de um cadáver recebe um título ao mesmo tempo genérico e descritivo – *Figura feminina em decomposição* – e simbólico – *Vanitas* –, mas dessa vez sem que lhe seja atribuída qualquer personalidade. Referindo-se apenas ao seu gênero, sequer reconhece qualquer distinção social da figura, como fizera, vimos, o retrato romano de um imponente mas anônimo ancião.

Nesse sentido, perde o aspecto de retrato, o gênero artístico que reconhece o rosto como o lugar onde o sujeito se funde à carne,⁴⁴ como ainda se impôs à cabeça de cera reconhecida como sendo de João Batista. Assim, assume a função do clichê pictórico no tema *Vanitas*, a caveira, responsável pela advertência moral do esvaziamento da carne.

Se o corpo anônimo em putrefação não evocasse o tema moral de *vanitas* seria difícil encará-lo, pois ele demonstra francamente o motivo de devolvermos os nossos mortos à terra.⁴⁵ Talvez isso também explique a suposta relação do surgimento do retrato como gênero iconográfico com a problematização da experiência do luto, quando o rosto de uma pessoa amada cai definitivamente por terra.⁴⁶ Deve-se ter o cuidado de admitir essa ideia sem, contudo, aceder à tese evolucionista, que supõe o gênero retrato junto a um amadurecimento da representação mimética.

Sem a pretensão de escrutinar os motivos antropológicos, basta lembrar das apuradas representações pré-históricas de animais nas paredes das cavernas em comparação com as figuras humanas de traços mais despreziosos, com cabeças estilizadas ou mesmo acéfalas, assim como das muitas esculturas tidas como *Vênus* pré-históricas, que se destacam pelos seus corpos fartos, mas não têm os seus rostos caracterizados. Ao que parece, esses *artistas* estariam muito mais preocupados com a identificação dos corpos e, particularmente, das genitálias.

⁴⁴ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 112.

⁴⁵ DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estratégia e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015, p. 55.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. “[O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto](#)”. In: *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 9, n. 16, 2012, p. 62.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

As ideias de presença e ausência de um sujeito estariam relacionadas à sua autopercepção, em estreita relação com os conceitos de proximidade e distância, pelo entendimento da sua identificação com os animais ou em diferenciação deles, ou mesmo dos demais *individuos* humanos. Eis um dos porquês se faz da questão do retrato uma questão de lugar,⁴⁷ levando a retratística a gerir poeticamente a economia do rosto contra o seu esvaziamento diante da eminência de sua perda.⁴⁸

O rosto absolutamente desertificado, anônimo e inerte, reduz-se a um lugar inóspito para a aparição do sujeito que, caso seja afortunado pela crença em alguma transcendência, no mistério da encarnação, é ainda favorecido pela mensagem de sua continuidade, para além da precariedade de seu habitat temporário. Caso contrário, o ceticismo evidenciará a extinção da sua presença, a sombra de uma existência reduzida à materialidade mais evidente: a putrefação. É assim que *Figura feminina em decomposição ou Vanitas* torna evidente como a divergência definitiva entre sujeito e rosto coincide com a convergência absoluta entre corpo e carne, servindo, apenas, de alimento aos vermes.

IV. O corpo que houve, o rosto que há

O intrigante realismo das esculturas de cera chega a levantar a suspeição de que tenham sido moldadas diretamente sobre cadáveres. E isso não seria algo tão inusitado, basta lembrar das máscaras mortuárias egípcias e, ainda mais longínquas, dos crânios neolíticos moldados com argila, como os de delicados traços individualizantes encontrados em Jericó, que nos levam a supor o trabalho de alguém inconformado com o desaparecimento do rosto em busca restituir-lhe a figura.⁴⁹

Caso o intento fosse de semelhança, fica evidente que, com seu crânio em mãos, não haveria qualquer referência do falecido para orientar o *artesão*. Separados dos corpos, os

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. “[O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto](#)”. In: *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 9, n. 16, 2012, p. 62.

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “[O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto](#)”, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “[O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto](#)”, *op. cit.*, p. 72.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

crânios pré-históricos trabalhados artesanalmente refletem como o atencioso cuidado com o destino dos rostos⁵⁰ coincide com a meditação sobre o destino dos sujeitos. Não é em vão, obviamente, que privilegiam a cabeça, a ponto de muitas vezes separá-las do corpo, seja por alguma violência ou por determinado cuidado. Isso me leva a finalizar este trabalho com mais um rosto separado do seu corpo para servir como um retrato, dessa vez mortuário.

Essa, porém, apresenta-se como um paradoxo, pois, mesmo sendo formada a partir da moldagem em gesso diretamente de um cadáver, mantém o rosto como o lugar de aparição do sujeito. Trata-se do retrato fúnebre anônimo que recebeu o título de *Desconhecida do Sena* (**imagem 18**), de c. 1898-1900. Desde já, esclareço que não há qualquer pretensão de considerá-la uma obra de arte, como ocorreu na curadoria das esculturas de cera expostas no museu napolitano citado acima, tampouco qualquer tipo de relíquia religiosa, mas tão somente como o trabalho dos funcionários de um necrotério ocupados em guardar a aparência de um cadáver anônimo, para um possível reconhecimento por familiares.

No entanto, mais que dar lugar a um sujeito, a impressão desse rosto cadavérico atribui-lhe certa personalidade, ainda que permaneça anônima. E é exatamente nisso que essa *obra não-artística* nos é tão proveitosa para finalizar este debate, pois seu semblante não condiz com a motivação de sua morte por afogamento às margens do rio Sena, supostamente por ter cometido suicídio. Assim, o escape do recorte cronológico e a referência a obras não-artísticas justificam-se por tratar-se de um tema que remete, como vimos, à nossa ancestralidade.

De certa forma, isso torna atemporal a preocupação com o rosto como lugar, e permite o uso do anacronismo como uma ferramenta metodológica na busca de elementos formais e subsídios conceituais para este debate.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. [“O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”](#), *op. cit.*, p. 70.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

Imagem 18



Anônimo, *A desconhecida do Sena* (c. 1898-1900). Molde em gesso, 31 x 22 x 16 cm, Atelier des Moulages de la Réunion des Musées, Saint-Denis, França.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

O processo de consolidação da figura na matéria pastosa inerte – gesso – a partir da face prestes a se decompor – carne – intui certa inversão de *vetores*, advinda de “uma exata proporcionalidade entre a solidificação da imagem e a dissolução da vida”.⁵¹ A secagem do gesso petrifica uma vida em processo de desaparecimento do seu corpo, mas, de um modo inusitado, o que aparece solidificado é um rosto com certo vigor jovial. As pálpebras se fecham suavemente – apesar dos relevos dos globos oculares ocuparem uma posição mórbida –, a testa encontra-se livre de marcas de tensão e as sobrancelhas se posicionam com naturalidade.

É o gracioso sorriso, entretanto, que ilumina o rosto com a expressão de leveza típica de uma vida feliz compartilhada, como aquela “benção que uma alma confere a outra, quando *brilha* com o eu inteiro num momento de autodoação”.⁵² A sua sutileza confirma como um sorriso deve ser involuntário para evidenciar espontaneamente a presença do sujeito no rosto,⁵³ ao mesmo tempo que admite como o singelo ato de “sorrir é um jeito de estar presente no rosto”.⁵⁴

Sem pensar na hipótese de alguma manipulação fraudulenta do cadáver para obtenção do impressionante resultado estético, não seria leviano comparar o desprezioso trabalho dos técnicos do necrotério com os modeladores de crânios de Jericó, se não nas intenções, ao menos nos resultados. O corpo resgatado das águas do rio Sena tem o seu rosto mergulhado “nessa espécie de leite calcário que enrijece e dá lugar a imagens”,⁵⁵ que, nesse caso, mais que copiar a face anônima da jovem falecida, restabelece um lugar para a sua presença, um processo de deslocamento do sujeito como os artesãos pré-históricos almejavam, da *carne entregue à terra* para o *rosto modelado com terra*.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “De semelhança a semelhança”. In: *Alea: Estudos Neolatinos* 13 (1), jun. 2011, p. 39.

⁵² SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 116-117. Grifo meu.

⁵³ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁴ SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “De semelhança a semelhança”, *op. cit.*, p. 40.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

De alguma maneira, pode-se pensar em uma vitória simbólica sobre a morte, com a firmeza da matéria solidificada, e sem perder a leveza e a sensibilidade necessárias à vida.

Com os olhos fechados, é o sorriso estratificado no gesso que pode ser visto como um gesto de autoconsciência da exposição da sua imagem, algo relacional, como nas Judites, de Caravaggio e de Mellin, que olham para fora do quadro, mesmo que saibamos tratar-se, no caso parisiense, de uma modelo já falecida. Foi assim que a beleza da presença que ilumina o rosto da jovem desconhecida inspirou alguns escritores românticos, como Rainer Maria Rilke, que evoca “o rosto da jovem afogada que havia sido moldado no necrotério, por que era belo, porque sorria, por que sorria de maneira tão dissimulada, *como se soubesse*”.⁵⁶

Desde o início, com a cabeça de um ancião retratado em vida, até a moldagem da face de uma jovem morta, analisamos a corrupção moral e a degradação da carne, encontramos corpos sem rostos e rostos desabitados, vasculhamos a sombra onde o sujeito se perde e apreciamos a luz que anima o rosto. Tudo isso, na diversidade de modos como o rosto é figurado, parece tangenciar o *milagre da encarnação*.

Vê-se, portanto, como na busca para providenciar um lugar para o sujeito antes que ele, inevitavelmente, deixe o seu corpo, ou para providencialmente restituir-lhe a presença, não bastam contornos ou traços, carne ou terra, pois o sujeito “é ele mesmo o *lugar* de seu acontecer”.⁵⁷ É assim que *A desconhecida do Sena* nos empresta o seu sorriso para, sem qualquer pretensão de apresentar alguma resposta definitiva, apaziguar todas essas questões.

Sem qualquer sinal de corrupção, apesar de seu suposto pecado de atentar contra a própria vida, e com o *realismo* advindo de uma técnica indiciária sobre seu cadáver, o rosto faz-se ainda *presença e diferimento da presença*, pois as margens do rio e a cal

⁵⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cabiers de Malte Laurids Brigger*, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Alea: Estudos Neolatinos 13 (1), jun. 2011 p. 39-40. Grifos meus.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 47. Grifo meu.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

providenciaram o “ser que houve, não o que há”,⁵⁸ tornando *evidente*, nela e nos demais rostos, cada um ao seu jeito, a figura de um “cadáver adiado”,⁵⁹ eternamente.

Fontes

Bíblia Sagrada: King James Atualizada (KJA). Sociedade Bíblica Ibero-Americana do Brasil, 2001.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- COSTA, Ricardo da; NEVES, Alexandre Emerick. “Susana e os anciãos na arte”, p. 308-309. *In*: COSTA, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André: Armada Editora, 2019, p. 289-310.
- COSTA, Ricardo da. “A Estética na Antiguidade e na Idade Média”. *In*: PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: UFES, 2017, p. 8-43.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estratégia e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”. *In*: PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 9, n. 16, 2012, p. 61-82.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “De semelhança a semelhança”. *In*: *Alea: Estudos Neolatinos* 13 (1), jun. 2011, p. 26-51.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed, 34, 1998.
- ECO, Humberto. *História da feitura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LE BRETON, David. *Rostos: ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

⁵⁸ PESSOA, Fernando. “Quinta, D. Sebastião Rei de Portugal”. *In*: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1934, p. 35.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. “Quinta, D. Sebastião Rei de Portugal”, *op. cit.*, p. 35.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 36 (2023/1)
Rhythms, expressions, and representations of the body. From the Ancient World to the Baroque
Ritmes, expressions i representacions del cos. Del Món Antic al Barroc
Ritmos, expresiones y representaciones del cuerpo. Del Mundo Antiguo al Barroco
Ritmos, expressões e representações do corpo. Do Mundo Antigo ao Barroco

Jan-Jun 2023
ISSN 1676-5818

- NEVES, Alexandre Emerick. “Vida e morte do gozo da Beleza nos seios da Renascença (c.1300-1600)”. In: COSTA, Ricardo da (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2), *The World of Tradition: Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds*, p. 264-300.
- PESSOA, Fernando. “Quinta, D. Sebastião Rei de Portugal”. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1934.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.