

Representações: Quem é o corpo? De onde ele veio? Aonde ele vai parar?

Ricardo Coelho – rpitu@yahoo.com
(<http://lattes.cnpq.br/6863185636750994>)

RESUMO

O presente texto apresenta uma síntese de algumas das principais representações que influíram na atual conformação do corpo humano no presente. Em relação à representação, aqui, é importante frisar, seu alcance não se restringe ao conceito como foi definido no universo das artes. Essa opção se deve ao fato das artes nunca abarcarem as múltiplas dimensões da cultura expressas nas representação sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo. Partimos do corpo clássico, apontando algumas das principais inflexões que esse sistema de representação sofreria nos anos de estruturação do Cristianismo durante a Idade Média. No Renascimento se estabelece, para sempre, uma tensão entre o mundo pagão e o universo cristão, com desdobramentos visíveis ainda nos dias de hoje, momento em que os artistas passam a questionar os limites físicos do nosso corpo como uma impossibilidade real para a expansão de nossa sensibilidade no presente.

Apesar das complexidades e sutilezas das múltiplas representações que iremos tratar nesse texto, quando falamos de imagem artística no Ocidente, devemos ter em mente o que se desprende do pensamento de Gombrich em seu ensaio “Meditações sobre um cavalinho de pau” (1999) e depois em “O poder de Pigmalião” (2007).

Originariamente a imagem era antes um substituto que cumpria uma exigência formal mínima para o desempenho de uma função. Tal imagem, que pode ter surgido de uma projeção humana sobre objetos da natureza, era condicionada por aspectos privilegiados por nossas necessidades biológicas e psicológicas, além de estruturar-se sobre um vocabulário convencional à disposição em cada contexto específico, sem o qual a ação do homem não faria sentido.

É uma mudança de função no requerimento da imagem o que torna possível o desenvolvimento da idéia de representação na acepção moderna da palavra. Nesse momento a imagem deixa de ser um substituto e passa a se referir ao mundo exterior a ela como o registro de uma experiência visual da realidade. Munidos de um vocabulário complexo próprio aos sistemas de representação (linhas, escorço, manchas, formas abstratas... etc) os artistas passam a depender/e ou condicionar o observador a completar a sua criação no ato mesmo da observação.

Sabemos que foi na Grécia antiga que se configurou essa condição particular no desenvolvimento da arte no Ocidente, em particular, no que se refere às representações do corpo. Esse fato nos foi apresentado, ainda em 1996, nas aulas de História da Arte do professor e historiador José Leonardo do Nascimento. Não é necessária nenhuma consulta às nossas anotações de aula, dada a qualidade e entusiasmo com os quais o professor abordava o assunto, em particular, as noções de mimese e catarse, tão caras ao desenvolvimento do conceito de representação no mundo ocidental. A imitação da natureza nos diversos campos da arte, bem como a ilusão intensificada pela identificação do observador na tragédia se tornariam constantes em nossa cultura, particularmente a partir do período denominado como Renascimento.

Como podemos deduzir do livro “Arte e Ilusão” de E. H. Gombrich (2007, p.104), nossa formação grega influencia até hoje o modo como vemos e interpretamos a arte, inclusive a arte dos outros povos não ocidentais.

Em outro momento, Gombrich (2007, p. 120) aponta aquela que é a maior e mais surpreendente consequência do **milagre grego**: a formação de uma “indústria de reproduções de imagens para a venda”, momento em que a arte deixa seu contexto prático e passa a ser admirada apenas por suas qualidades estéticas. De certo modo, é nesse momento que se configuraria, pela primeira vez, algo que se assemelha ao mercado de arte, naturalmente, com toda a relativização que esta aproximação exige. Nosso autor complementa o seu raciocínio com uma observação contundente:

Dizer que os gregos inventaram a arte pode parecer paradoxal, mas desse ponto de vista é o simples e sóbrio reconhecimento de um fato. Poucas vezes nos damos conta de quanto esse conceito deve ao espírito heróico

desses descobridores, que floresceram entre 550 e 350 a.C. (2007, p.120)

Seria cômodo para nós, a partir desses e de outros pontos evidentes de contato entre a Arte Clássica e o Renascimento, simplesmente ignorarmos a Idade Média, usando-a apenas como contraponto visual quando nos conviesse, porém Panofsky (2011, p. 65) nos alerta sobre esse equívoco: “A Idade Média não foi, de modo algum, cega ante aos valores visuais da arte clássica e interessava-se, profundamente, pelos valores intelectuais e poéticos da literatura clássica.”

A partir desse autor (2011) podemos afirmar que o Renascimento inicia uma história que perdura até nossos dias, uma integração, por vezes conflituosa entre o mundo pagão da Arte Clássica e o mundo religioso da Idade Média. O passado imediato não pode ser ignorado, assim como o passado distante não pode simplesmente ser revivificado. Uma tensão se estabelece para sempre e, de algum modo, permanece em nossos dias.

Até esse momento as coisas pareciam sob controle: a Arte Clássica é preservada e inflectida por mudanças de função no requerimento da imagem segundo os interesses da Igreja. Depois os valores pagãos são retomados no Renascimento, estabelecendo a tensão que mencionamos no parágrafo acima. O que nós não imaginávamos, por simples ignorância, era a importância desse período, muitas vezes evocado como Idade das Trevas, em nossa atual configuração cultural, e, mais particularmente, nas conformações às quais o corpo teria que se adequar com reflexos visíveis ainda no presente.

Foram Jacques Le Goff (membro da escola de Annales) e Nicolas Truong no livro “Uma história do corpo na idade média” (2012), os responsáveis pela nossa maior compreensão da riqueza e complexidade das múltiplas representações do corpo, bem como do papel que a Idade Média exerceria em nosso presente.

Já no prefácio do livro os autores apontam um dado que seria determinante para a história do Ocidente: “O pecado original, fonte da desgraça humana, que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e um desafio do homem lançado contra Deus, torna-se na Idade Média um pecado sexual.” (2012, p.11) Em outro capítulo os autores desenvolvem esse tema

sem esquecer de pontuar que nas escrituras “a carne permanece fora dessa queda.” (2012, p. 40)

A transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico. Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais que do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades. (LE GOFF; TRUONG, 2012, pag. 51)

Qual foi nossa surpresa ao percebermos que a complexa estrutura de sedução pelos sentidos desenvolvida plenamente no Barroco através da arte, como nos apontou Benedito Lima de Toledo (1983, p. 101), inclusive no Brasil, encontrava antecedentes muito anteriores numa consciente manipulação das escrituras do antigo testamento.

Jacques Gélis no ensaio “O corpo, a igreja e o sagrado” descreve a concepção singular daquele que se instalaria para sempre como o centro das tensões entre o corpo e o espírito no mundo ocidental:

Jesus é o fruto de uma dupla filiação, de uma identidade humana e divina ao mesmo tempo. Ele é produto da união do Verbo masculino e divino e de uma carne humana e feminina. O verbo se fez carne fecundando Maria pela anunciação-encarnação; seu “sopro” foi fermento divino. E Ele não se reproduzirá “segundo a carne”, mas segundo o Verbo. (2010, v.1, p. 44)

Ginzburg no ensaio “Sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã” aponta como uma alteração na tradução do antigo testamento tornaria a passagem mencionada acima uma chave para o Cristianismo:

São conhecidas as repercussões bimilenares dessa tradução ou distorção na passagem do hebraico para o grego, que transformava uma predição normalíssima, embora formulada no contexto de um discurso talvez messiânico (“Eis que a moça conceberá e dará à luz um

filho”), numa profecia sobrenatural (“Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho”). (2001, p. 105)

Ainda nesse ensaio Ginzburg (2001, p.113) afirma: “A verdade fatural, como nós a entendemos, não era a primeira das preocupações de quem redigiu os evangelhos. Mas, “o que era a verdade?”

Certamente essa não é uma pergunta muito simples, até porque os discursos podem ser conformados de acordo com o interesse daquele que define o **sentido correto** de uma determinada narração. Se estivermos falando de uma narração não verbal, as possibilidades se multiplicam como no exemplo que Aby Warburg nos dá no texto que teria sido redigido para a introdução de seu “*Atlas Mnemosyne*”:

A disciplina eclesiástica medieval, que teve como seu mais perverso inimigo o imperador endeusado, teria destruído um monumento como o Arco de Constantino se o heroísmo do imperador Trajano, corroborado nas faixas do relevo posteriormente acrescentados, não tivessem encontrado proteção sob o manto de Constantino.

A própria igreja tinha transformado, uma tradição oral que ainda sobrevive em Dante, o glorioso despotismo do relevo de Trajano em consciência cristã. Na célebre narração da *pietà* do imperador com a viúva que suplica justiça, tentou-se mudar o *pathos* imperial em piedade cristã mediante uma sutil inversão energética de seu sentido; o imperador do interior do relevo, que chega a galope e atropela um bárbaro, transforma-se em homem justo que ordena a parada a seu séquito porque o filho da viúva tinha caído sob os cascos dos cavalos que montam os cavaleiros romanos. (2010, p. 4, tradução nossa)

Voltando a Le Goff e Troung vemos o paradoxo que se estrutura na Idade Média onde o corpo, por um lado, é negado, mas, por outro lado, resiste na presença daquele que será a sua principal referência, ou seja, a encarnação de Deus na figura de seu filho Jesus Cristo como já mencionamos e que, ademais, irá intensificar sua presença em outro acontecimento surpreendente: “A ressurreição de Cristo funda o dogma cristão da ressurreição dos corpos, crença desconhecida no mundo das religiões.” (2012, p.12)

Gélis (2010, v.1, p. 23) reforça mais uma vez o que, provavelmente, fez do Cristianismo a grande religião do Ocidente: “O corpo de Cristo está no centro da mensagem cristã, e o cristianismo é a única religião na qual Deus

se inscreveu na história tomando forma humana: a religião do Deus encarnado.”

Em relação à Eucaristia presente no antigo testamento e definida por vários autores como outra referência do culto Cristão, Ginzburg, no ensaio “Distância e Perspectiva”, indica mais uma reinterpretação produzida no seio da própria Igreja Católica. Nessa transformação São Paulo definiu uma concepção de um corpo místico da qual a igreja seria a representante terrena e responsável pela sua preservação na comunhão de todos os fieis.

Ao celebrar a Páscoa antes de morrer, Jesus disse: “Isto é o meu corpo oferecido por vós; farei isto em memória de mim” (Lucas 22:19). Essas palavras, como já se salientou, decerto estavam de acordo com a tradição judaica. Mas Paulo, ao citá-las de forma um pouco diferente na primeira epístola aos coríntios, reinterpreto-as radicalmente, transformando o corpo de Jesus no que muito mais tarde foi definido como *corpus mysticum*, um corpo místico em que eram incorporados todos os crentes:

Porventura o cálice da bênção que abençoamos não é a comunhão do sangue de Cristo? O pão que partimos não é a comunhão do corpo de Cristo? Porque nós, embora muitos, somos unicamente um pão, um só corpo; porque todos participamos do único pão. (I Coríntios 10:16 seg.) (2001, p. 180)

“Assim se estabelece uma estreita reciprocidade: o corpo de Cristo nutre o cristão e o cristão se torna membro do corpo de Cristo. E a comunhão freqüente aparece então como o primeiro dever do cristão.” (GÉLIS, v.1, 2010, p. 45)

Nesse momento, pode o leitor se perguntar em que medida tais passagens e transformações no seio da cultura Cristã teriam interesse para entendermos as configurações do corpo no presente. Como já enunciamos acima, entender certos processos de formação das estruturas que moldaram nossa cultura pode permitir, por exemplo, uma melhor compreensão de movimentos como o Barroco. Além disso, ao contrário do que se pode imaginar, tal análise não se restringe a períodos históricos e, para citar apenas um artista, o entendimento que buscamos desse contexto tão distante do presente permitirá análises muito ricas de artistas contemporâneos como Damien Hirst.

Norbert Elias em sua obra “O processo Civilizador: uma história dos costumes” (1994) toca num ponto que pode esclarecer a importância do

estudo da Idade Média para o presente: nossa sensibilidade é moldada pelos gestos que são conformados pela sociedade. Se estes gestos, esquecidos pelo hábito, longe de serem naturais são, portanto, culturais, históricos e sociais, eles refletem muito mais do que uma análise superficial poderia deduzir.

Muitas de nossas mentalidades e muitos de nossos comportamentos foram concebidos na Idade Média. [...] É de fato na Idade Média que se instala esse elemento fundamental de nossa identidade coletiva que é o cristianismo, atormentado pela questão do corpo, ao mesmo tempo glorificado e reprimido, exaltado e rechaçado.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 29)

Com o final da Idade Média e o início do que se convencionou nomear como Renascimento, concepção de mudança questionada por Jacques Le Goff, tem-se, ainda que esquematicamente, um novo contexto nomeado na “História do corpo” (2010, v.1) como “Antigo Regime”, período que se estenderá até a Revolução Francesa. Segundo Vigarello (2010, p. 17), uma dupla tensão atravessa o investimento do corpo nesse tempo: acentuação das imposições coletivas e acentuação da libertação individual. “Sujeição como também libertação: duas dinâmicas misturadas que dão ao corpo moderno um perfil claramente especificado.” (VIGARELLO, 2010, p. 18)

Aqui, cabe mencionar um ponto que ainda não abordamos em relação às conformações de um corpo elaboradas na Idade Média e que vai perdurar por muito tempo em nossa sociedade: o corpo da mulher, condenado desde o pecado original, além das deformações motivadas pelo cristianismo na interpretação e divulgação do antigo testamento, bem como na redação da segunda parte da Bíblia Sagrada.

A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. [...] ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino. [...] Boa esposa e boa mãe, as homenagens que o homem rende à mulher assemelham-se, por vezes, a desgraças, se levarmos em conta o vocabulário corrente entre os operários e os artesãos do século XV, que falam de “cavalgar”, “justar”, “lavar” ou “*roissier*” (bater e espancar) as mulheres. “O homem se dirige à mulher como se dirige à latrina: para satisfazer uma necessidade”, resume Jacques Rossiaud.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 54)

Ler o trecho acima pode nos deixar revoltados, o grande problema, porém, configura-se quando percebemos que tal situação elaborada a partir de distorções do Velho Testamento e de seus desdobramentos no Novo Testamento subjugaram o corpo da mulher a uma condição servil e ignóbil, com seus reflexos mais sombrios num tempo muito próximo de nós e mesmo no presente momento.

É muito cômodo para nós homens, por exemplo, avaliarmos o movimento feminista na segunda metade do século XX, inclusive em suas manifestações artísticas, qualificando-o apenas como manifestação expressiva menor, restrita pelas reivindicações de igualdade de gênero. O problema, no entanto, tem uma configuração mais complexa quando ouvimos uma artista que liderou o movimento nos EUA mencionar em um documentário que, em uma dada reunião perguntou: Quem já foi vítima de violência sexual? Todas as mulheres presentes tinham sido vítimas de estupro. **São Paulo**, ou seja, um **santo católico**, pode ser bem claro em relação ao tipo de pensamento que justifica a dominação masculina e que perdura de algum modo ainda no século XXI:

O marido é o chefe (cabeça) da mulher, assim como Cristo é o chefe da Igreja e é o salvador de seu corpo, mas, assim, como a Igreja é submetida a Cristo, da mesma forma as mulheres são submetidas a seus maridos em todas as coisas” (5-23). Trata-se aqui de dominação e de sujeição. Estamos no campo do poder, ainda que se trate somente do poder marital.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 163)

No texto “Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime” Sara F. Matthews-Grieco demonstra que a incultura científica permanece na linha de frente das representações do corpo e da condição feminina:

Apesar das teorias médicas eruditas que começavam a considerar o sangue menstrual simplesmente como uma espécie de excremento, uma evacuação de dejetos não digeridos, a crença comum via nele uma lembrança mensal e venenosa da inferioridade da mulher, de sua responsabilidade em relação ao homem no pecado original. (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v.1, p.243)

É a mesma autora quem aponta a condição absurda em que se qualificou o corpo da mulher ao longo de muito tempo como uma mera mercadoria. O estupro, mencionado como algo regular no contexto social da

mulheres americanas em pleno século XX, era encarado do seguinte modo durante todo o antigo regime:

É de todo surpreendente que o estatuto legal do estupro como tipo de roubo ou crime contra a propriedade continue constante ao longo de todo o Antigo Regime. Na França, não é antes do novo Código Penal de 1791, que deve muito aos princípios revolucionários de igualdade, que o estupro será qualificado de “crime contra a pessoa”, ao invés de “crime contra a propriedade”. (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v.1, p. 259)

Porém, como lembra Alain Corbin no texto “Dores, Sofrimentos e misérias do corpo” (2010, v.2, p. 306), é importante considerar que, apesar de tal estatuto legal que atribui à mulher violentada a condição de sujeito ser revalidado nos códigos penais de 1810, 1832 e 1863, permanece uma certa distância entre norma e prática. O caso das artistas feministas americanas pode-nos servir para essa triste confirmação.

O lesbianismo é explicado como um desvio da normalidade que não põe em risco a concepção falocêntrica do mundo. Já a homossexualidade condenada pela Idade Média, permanecia como um crime contra a natureza ou um desvio passageiro da norma na adolescência. O corpo das mulheres primeiramente, depois, o corpo dos homens que amam outros homens serão as grandes vítimas das coerções e das representações que se superpõe ao longo da história. Em relação aos últimos, somos testemunhas das violências diárias a que ainda são submetidos pelos preconceitos e resquícios, muito presentes, diga-se de passagem, dessas representações do passado. Nosso maior espanto, porém, foi ler no ensaio “O corpo sexuado” de Anne-Marie Sohn o seguinte:

Depois da Segunda Guerra Mundial, a discriminação passa a ser científica. Na classificação da OMS, oficialmente adotada pela França em 1968, a homossexualidade é definida como uma doença que os psiquiatras procuram curar recorrendo aos meios mais brutais: eletrochoque, e mesmo lobotomia. [...] Em 1974, a Associação Americana de Psiquiatria exclui a homossexualidade da lista das doenças mentais. (2010, v.3, pg. 149)

A arte e a cultura visual, assim como os artistas não estão imunes às particularidades desses contextos, porém, como representações promovidas por uma classe que detém condições políticas, econômicas e sociais

privilegiadas, ainda que estejamos falando de uma classe religiosa, os artistas pouco ou nada poderiam tratar daquilo que está fora da norma.

Joana de Vilhena Novaes (2011, p. 505) no ensaio “Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social” presente na “História do corpo no Brasil” corrobora nossa posição: “A noção de civilização está diretamente associada à representação que as classes dominantes têm dos usos do corpo, de sua origem, bem como de seus hábitos e, portanto, da forma como devem ser executadas as técnicas corporais.”

Jorge Coli (2010, p. 281) que, no ensaio “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin” defende a autonomia da obra de arte como sujeito pensante, no ensaio intitulado “Sobre a liberdade na arte” (2010), singulariza a importância desse aspecto: essa autonomia é exercida pelo artista, pelo menos até o século XVIII com relativa limitação. As demais representações conformadas pelo poder, assim como o contexto no qual o artista está inserido, definem a sua área de atuação. “Nos tempos de Veronese, o tribunal da Inquisição intervinha em nome de uma ortodoxia. [...] O artista estava proibido de produzir, voluntária ou involuntariamente, imagens passíveis de suspeita de uma eventual heresia.” (COLI, 2010, p. 319)

Um pouco à frente Coli conclui a respeito do contexto que fez o tribunal da inquisição questionar Veronese em relação às intenções do quadro “Ceia em Casa de Levi”:

Era um momento em que a maneira individual de ver o mundo, própria a cada artista, vinha enxertada numa percepção genérica e coletiva, claramente delineada, à qual não é possível que ele se furte. É preciso termos cuidado com as projeções anacrônicas. A maneira individual é, para nós hoje, o essencial: é ela o que nos interessa em Rubens, Velázquez ou Zurbarán. Mas se enxergarmos a partir da ótica do século XVI ou XVII, a individualidade de cada artista, é apenas meio de fazer passar as mesmas verdades. Há, portanto, uma inversão, algo que está oposto à perspectiva dos nossos dias. Naqueles tempos, os modos de cada artista são os acidentes destinados a revelar uma essência maior, coletiva, que os ultrapassa. (2010, p. 320)

Aqui, cabe ainda reforçar a ideia de que a arte que se estabeleceu no Ocidente desde o esboço de um mercado de produção de imagens na Grécia

antiga, invariavelmente esteve ligada às classes dominantes. O nosso presente talvez seja o argumento mais contundente a esse respeito. É verdade, por outro lado, que há uma produção cultural e suas projeções simbólicas em qualquer extrato da sociedade. Também é importante enfatizar que, na maior parte do tempo, qualquer distinção entre alta e baixa cultura tende apenas a ratificar as distinções estabelecidas pelas classes dominantes, bem como reduzir nosso campo de percepção da realidade, seja do passado ou do presente.

Inegável, no entanto, é o aspecto que Nicole Pellegrin destaca em relação ao antigo regime no ensaio “Corpo do comum, usos comuns do corpo”:

Oficialmente desprezado, sistematicamente ocultado e sempre renascente, o corpo particularizado dos indivíduos só é glorificado quando faz um todo com outros corpos e se torna então parte de um “verdadeiro” corpo: o corpo-oração, a comunidade de habitantes, a Igreja que é corpo de Cristo e primeira das três ordens do Estado. (2010, v.1, p. 133)

Gélis, numa interessante conclusão em que aponta as raízes da consciência de um corpo que se afirma gradativamente a partir do Renascimento, destacando-se progressivamente desse corpo coletivo mencionado acima, conclui seu raciocínio com uma inquietante hipótese para entender nosso presente:

Enfrentar essa solidão e assumi-la é possível para quem tem fé. Se vier a perdê-la, o indivíduo fica então entregue a si mesmo... É preciso, talvez, ver nessa subversão das crenças e dos comportamentos uma das principais fontes do mal-estar do ser humano contemporâneo. (2010, v.1, p. 130)

Em “Distancia e Perspectiva” Ginzburg (2001, p. 179) enfatiza a importância do rito na configuração de uma memória coletiva que permite entender o presente a partir dessa relação vital com o passado: “Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele.”

Aby Warburg, ainda em 1923, na conferência “O ritual da serpente”, parecia predizer de maneira profética o que as novas tecnologias iriam produzir nessa dimensão simbólica do mito que, não contraditoriamente,

envolve também as crenças e explicações religiosas do mundo, às quais Gélis se refere hoje como uma consequência de algo que se iniciou no Renascimento.

O telégrafo e o telefone destroem o cosmos. O pensamento mítico e simbólico, em seu esforço por espiritualizar a conexão entre o ser humano e o mundo circundante, faz do espaço uma zona de contemplação ou de pensamento que a eletricidade faz desaparecer mediante uma conexão fugaz. (2010, p. 141)

Na ausência de conteúdos simbólicos que estruturam uma identidade coletiva. Sem algo que nos permita uma explicação de nossa existência, ou, uma simples noção de pertencimento a um corpo que exceda nossa condição individual, resta-nos um vazio simbólico permeado por uma produção incessante de projeções superficiais sem precedentes na história da humanidade, a que temos que encarar na solidão do nosso corpo ao qual estamos condenados no mundo contemporâneo.

No campo das **representações médicas**, área responsável por elaborar e **sustentar cientificamente** alguns dos equívocos citados acima, como podemos ler no texto “Dissecação e anatomia” de Rafael Mandressi (2010, v.1) ocorre um crescente interesse pela dissecação de cadáveres a partir dos séculos XII e XIII, inicialmente motivadas por uma curiosidade anatômica e que se intensificaria como procedimento a partir do século XVI.

O que nos interessa desse texto é o que irá perdurar até pelo menos o século XIX, ou seja, a influência de Claudio Galeno (131–200), médico e filósofo romano de origem grega, particularmente pela tradução de sua obra *“De usu partium corporis humani”*. Nessa obra, Galeno explica o funcionamento do corpo humano, subordinando a saúde e a doença à ação de quatro humores: “Na teoria humoral, o corpo é constituído de quatro humores fundamentais: o sangue, a pituíta ou fleugma, a bÍlis amarela e a bÍlis escura.” (MANDRESSI, 2010, v. 1, p. 438)

Oliver Faure, no texto “O olhar dos médicos”, reforça a ideia de uma íntima relação nas representações do corpo na medicina e o contexto da sociedade em questão.

Mais que isso, derivada da medicina antiga, a representação de um corpo essencialmente composto por quatro humores (o sangue, a bÍlis, a fleuma e a atrabÍlis,

ou bÍlis negra), penetrou fortemente o corpo social. Lê-se abertamente nas correspondências e registros íntimos do século XVIII o caráter dominante da representação humoral do corpo. (2010, v.2, p. 17)

É interessante perceber como as obras da antiguidade pagã estão presentes como fontes de referências em todas as áreas do conhecimento durante o Renascimento. Segundo Mandressi (2010, v.2), as orientações de Galeno não ensinam apenas o modo de ver, mas também o que ver, misturando ciência e crença como resultado de uma evidente impossibilidade contextual. Desse modo as dissecações tem apenas um interesse demonstrativo-descritivo, queremos dizer, de posse das obras dos antigos, segue-se um procedimento pré-determinado que não revela nada além do estabelecido de maneira intuitiva muitos séculos antes.

No campo das artes visuais vale lembrar o longo caminho que liga essas primeiras dissecações, desde antes do Renascimento e seus manuais de anatomia, passando pelo mórbido Honoré Fragonard no século XVIII, aos nossos dias de polêmicas alimentadas pela plastinação, técnica criada, patenteada nos anos 1970, e desenvolvida até o presente pelo anatomista alemão Gunther Von Hagens.

Tal influência da medicina humoral de Galeno irá perdurar até que uma concepção mecanicista e vitalista do corpo humano, própria e adequada ao pensamento cartesiano do Iluminismo, passe a figurar uma nova representação do universo. Nesse contexto, onde as duas concepções médicas do corpo passam a coexistir e se misturar (FAURE, 2010, p. 54), temos a formulação e a definição dos estados nacionais. Ainda segundo Faure (2010, p. 19), muitos historiadores destacam o papel desses últimos no desenvolvimento e na institucionalização da medicina clínica, fato diretamente relacionado com a intenção de aumentar a população e, conseqüentemente, seu poder militar e econômico.

Vários são os desenvolvimentos no século XIX no campo da medicina, entre eles o advento da anestesia, ainda que seu saldo inicial seja relativamente assustador com um problema a cada quatro pacientes. As descobertas de Mendel (1866) permanecem desconhecidas e é a representação do corpo decadente como conseqüência hereditária o que

passa a figurar com destaque no cenário do final do século XIX. Surge aí o fantasma da **Eugenia com a relevância de uma concepção científica**. Os desdobramentos mais sombrios dessa representação ocorrerão na primeira metade do século XX.

Em outro texto que aborda alguns dos desdobramentos que essas teorias teriam ainda no século XIX Corbin cita Davi Le Breton, quando este se refere ao tipo de relação que o **Europeu** estabelece com **os corpos dos homens africanos**: “A história, a cultura, a singularidade, escreve David Le Breton, são neutralizadas, apagadas em benefício da criação mental de um corpo coletivo, subsumido pelo nome da raça.” (LE BRETON, 2000, p. 53 apud CORBIN, 2010, v.2, p. 243)

Alguns dos resultados da construção desse corpo coletivo que julgava o homem branco como “o tipo perfeito”, com já mencionamos, encontrava sustentação nas concepções médicas e científicas da época. Essas teorias teriam seus desdobramentos no Brasil num **inocente projeto de branqueamento** no final do século XIX.

Na introdução do terceiro volume da “História do corpo” (2010), Jean-Jacques Courtine (2010, p. 7) escreve: “O século XX é que inventou teoricamente o corpo.” Um pouco à frente o autor continua:

Jamais o corpo humano conheceu transformações de uma grandeza e de uma profundidade semelhantes...[...] “jamais o organismo foi tão penetrado antes como vai sê-lo pelas tecnologias de visualização médica, jamais o corpo íntimo, sexuado, conheceu uma superexposição tão obsessiva, jamais as imagens das brutalidades sofridas pelo corpo na guerra e nos campos de concentração tiveram equivalente em nossa cultura visual, jamais os espetáculos de que foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneo vão trazer à sua imagem. (COURTINE, 2010, v.3, p. 10)

No mesmo volume Pascal Ory no ensaio “O corpo ordinário” propõe algo tão surpreendente quanto Courtine , agora em relação ao conceito de autonomia desse corpo:

Numa palavra, o século assistiu certamente à maior reviravolta que o corpo humano jamais tenha conhecido em tão pouco tempo, a tal ponto que se pode propor a hipótese que não há corpo potencialmente autônomo antes do século XX. E essa hipótese, evidentemente

assustadora e discutível, é o exame, mesmo superficial, do corpo no dia-a-dia que no-lo sugere. (2010, v.3, p. 192)

Essa autonomia de que nos fala Courtine vai ganhar corpo, literalmente, como nos indica Henri-Pierre Jeudy no campo das artes visuais num questionamento do próprio conceito de representação:

Redescobrir o corpo tal qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos do espelho, esta seria uma perspectiva cara aos artistas do século XX. Um corpo que se manifesta por si mesmo antes de ser tomado nas construções da representação, um corpo mítico, que revelaria às avessas os limites de nossa elaboração especular. (2002, p .81)

O quanto tal idéia de um reencontro com um corpo mítico é ilusória, nós veremos no segundo capítulo. Yves Michaud, põe em destaque a característica que, certamente, irá permear a produção artística ao longo da segunda metade do século XX e que ainda permanece na ordem do dia: a arte toca a vida e desse modo constrói um testemunho específico de seu tempo.

A arte moderna acabou. Deu lugar a uma arte que não é mais nem profética nem visionária, que faz precisamente parte dos inúmeros mecanismos da reflexão social (no sentido de reflexo como também no sentido de pensamento), que vem a ser um modo de reflexão e de documentação entre todos aqueles através dos quais a sociedade enquanto sistema aprende e reflete o que se passa em seu seio. (2010, v.3, p. 563)

São os artistas, nesse anseio de dupla reflexão, os primeiros agentes a questionarem os limites físicos do nosso corpo como uma impossibilidade real para a expansão de nossa sensibilidade no presente (SANTAELLA, 2003, p. 191).

O corpo é sofrivelmente obsoleto. É obsoleto porque não pode mais experimentar a informação que acumulou... A tecnologia invasora marca o fim da evolução darwiniana como a conhecemos; ela é o começo da hibridação do biológico pelo artificial. (STELARC, 1996, p. 219 apud JEUDY, 2002, p. 152)

Se, como definiu muito bem Corbin: “O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos.” (2010, v.2, p. 9)

Não deveríamos estranhar o fato de, no tempo em que o desenvolvimento de interfaces naturais entre o homem e o computador alcançam um considerável nível de refinamento, como pudemos ver no livro “Arte Virtual, da ilusão a imersão” de Oliver Grau (2007), surgirem questionamentos referentes à restrição que o próprio termo “humano” poderia encerrar. Lucia Santaella cita a definição de Catherine Hayles de uma nova representação do corpo humano:

o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso. Nesse sentido, o pós-humano deve ser também traduzido por transhumano, mais que humano. (HAYLES, 1996, p.12 apud SANTAELLA, 2003, p.192)

CONCLUSÃO

O que deve ser retido dessa reflexão é a ideia de um corpo que teve sua primeira conformação nas representações da Grécia entre os anos 550 e 350 a.C.. Esse corpo clássico, que estende sua influência ainda no presente, sofrerá inflexões significativas com as mudanças no requerimento das imagens durante toda a Idade Média, período onde se estruturam as regras do Cristianismo. O Renascimento herda e se desdobra a partir dessas duas influências, estabelecendo uma tensão permanente entre o mundo pagão e o mundo cristão, com evidentes conseqüências em nosso tempo.

Em outras palavras, a arte passa do período medieval de um sistema de representação baseado na “ideia” para uma representação estruturada por um ideal de beleza: de uma representação não subjugada à imitação da realidade, mas presa ao sentido que lhe é imposto pelo cristianismo, para uma forma calcada na idealização da beleza a partir da realidade observada. Em síntese, de um universal funcional para um universal ideal que se desdobrará nos séculos seguintes.

Além disso é importante frisar que, hoje, tornou-se impossível enxergarmos as manifestações visuais como independentes das demais representações, bem como das submissões impostas ao corpo no decorrer da história. Em todos os contextos, inclusive no presente, as manifestações

artísticas registram, testemunham, constroem aspectos ratificadores ou conflitantes em relação às instituições que detém o poder, seja esse poder religioso ou o capital no presente. O que não podemos mais deixar de considerar é o fato de as artes nunca abarcarem as múltiplas dimensões da cultura expressas nas representações sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo.

As violências a que esse corpo humano foi submetido e que, na arte, muitas vezes ganha delicada expressão por meio de uma “deformação idealizada”, na tentativa subjetiva do artista de materializar o que seria a beleza perfeita, jamais poderia ser comparada, por exemplo, à trágica história do corpo feminino no decorrer de todos esses séculos.

Objeto privilegiado do discurso o corpo sofre o exibicionismo das metalinguagens, que não param de enunciar o que ele é ou o que ele pode ser. Essa massa de discurso (e de construções teóricas) não esgota jamais seu objeto, que parece apto a se ocultar indefinidamente. A vantagem de um semelhante arsenal de modelos de reflexão é oferecer, segundo as circunstâncias, esferas alternativas de interpretação. Não há nenhuma razão para que tal modelo de análise triunfe sobre outro, e o jogo das oposições entre as diferentes esferas de interpretação abre espaço a polêmicas que seria inútil fechar. (JEUDY, 2002, p. 112)

Referências bibliográficas

COLI, Jorge. **A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin.** /N COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX.** São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 267-284

COLI, Jorge. **Sobre a liberdade na arte.** /N COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX.** São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 317-332

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **Prefácio à História do corpo.** /N CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Renascença às luzes.** Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello) p. 7-13

CORBIN, Alain. **Dores, Sofrimentos e misérias do corpo.** /N CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra.** Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephraim Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin) parte II, 2.cap , p. 267-343

FAURE, Oliver. **O olhar dos médicos.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra.** Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin), parte I, cap.1, p. 13-55

GRAU, Oliver. **Arte Virtual: da ilusão à imersão.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

GÉLIS, Jacques. **O corpo, a igreja e o sagrado.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Renascença às luzes.** Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello), cap. 1. p. 19 -130

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

GOMBRICH, E. H.. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMBRICH, E. H.. **Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica.** Tradução Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média.** Tradução Marcos Flamínio Peres – 4ª ed. – revisão técnica Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MANDRESSI, Rafael. **Dissecação e anatomia.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Renascença às luzes.** Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello) , cap. 6, p. 411-440

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Sara F. **Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Renascença às luzes.** Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello) cap.3, p. 217-301

MICHAUD, Yves. **Visualização: o corpo e as artes visuais.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.** Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), parte V, cap.4, p. 541-565

NORBERT, Elias. **O processo civilizador: Uma história dos Costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996

NOVAES, Joana de Vilhena. **Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social.** *IN* PRIORE, Mary Del, AMAMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011

ORY, Pascal. **O corpo ordinário.** *IN* CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.**

Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), parte II, cap. 2, p. 155-195

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011 (4ª reimpr. da 3 ed. de 2001)

PELLEGRIN, Nicole. **Corpo do comum, usos comuns do corpo**. CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: Da Renascença às luzes**. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello), cap. 2, p. 131-216

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à ciber-cultura**. São Paulo: Paulus, 2003

SOHN, Anne-Marie. **O corpo sexuado**. CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX**. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine) parte II, cap. 1, p. 109-154

TOLEDO, Benedito Lima de. **Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó**. *IN* Zanini, Walter. Org. História geral da arte no Brasil. São Paulo- Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v; il.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid –Espanha: Ediciones Akal, S.A., 2010.

Ricardo Coelho é artista multimídia. Doutorando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp, Mestre em Artes Visuais pela Unesp - (2003) e Bacharel em Artes Plásticas pela Unesp (1999). Em Agosto de 2009 passa a atuar como Professor Assistente no Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas (DAUAP) da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Atuou como coordenador da área de Artes Plásticas no Inverno Cultural desta instituição entre a 23ª e 26ª edições, sendo o responsável pela curadoria e expografia das mostras "Todo lugar é aqui" (2013), "Sherazade" (2012), "Sentidos do corpo" (2011) e "Paisagens Sonoras" (2010). Foi o idealizador e o curador da I e II "Mostra Ensaio de Arte e Cultura" respectivamente no 25º e 26º Invernos Culturais da UFSJ. Atuou como curador de artes visuais e designer de exposições no Artes Vertentes - II Festival Internacional de Artes de Tiradentes (2013). Realizou a análise e coordenou o processo de reestruturação do Plano Pedagógico do "Bacharelado em Artes Aplicadas: ênfase em cerâmica" credenciado em 2013 com nota 5 pelo MEC, onde também atuou como vice-coordenador e coordenador pró-tempore. Atuou como Educador de Artes Plásticas na ABA - Associação Beneficente Allianz entre janeiro de 2005 e julho de 2009; como monitor de educação profissional III no Senac São Paulo entre setembro de 2004 e julho de 2009, atuando como consultor responsável pela seleção de equipe e coordenação no desenvolvimento do curso de graduação "Bacharelado em Design - Habilitação em Artes Visuais" oferecido pelo Centro Acadêmico Senac a partir de 2008 e credenciado com nota 5 pelo MEC. Artista multimídia, desenvolve trabalhos nas linguagens do vídeo, vídeo-instalação, fotografia, pintura, gravura e desenho. É membro do "grupo COMfluencia" de vídeo-arte.

Obs.: esse resumo foi extraído do currículo Lattes, mas, no caso do trabalho ser aceito, caso seja necessário, posso reduzir para 3 linhas sem problemas.