

A resistência do corpo: ética e comunicação



Dallmo de Oliveira Souza e Silva

Doutor em Artes e Comunicação – Universidade de Augsburg

[Alemanha];

Mestre em Arte. **Comunicação** – ECA-USP;

Professor de Comunicação – UNINOVE;

Graduado em Pedagogia – FFL NOVE DE JULHO;

Graduado em Letras – UFAL.

dallmolazarini@uninove.br



SOUZA E SILVA, Dallmo de Oliveira.
A resistência do corpo: ética e comunção.
Cenários da Comunicação.
São Paulo: UNINOVE, dez. 2004.
v. 3, p. 31-44.



O sangue se espalha pelas roupas brancas e azuis, escorre pela madeira e mistura-se às algemas, enquanto a cabeça e as pernas, dilaceradas do tronco, expõem a carnificina dos algozes.

(TRIBUNA DE MINAS, s/d.)

A força expressiva do corpo esquarterado de Tiradentes, na obra de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) (Figura 1), traz consigo os valores de uma época em que poderes absolutos expunham o corpo em praça pública para apontar seus efeitos na vítima e disciplinar as populações resistentes ao poder em vigor. Essa representação do corpo degradado surgiu constantemente nos movimentos artísticos, sendo ainda algo recorrente. No entanto, convém indagar de onde essa representação extraiu seu poder hipnótico e sua capacidade de permanecer no tempo e que implicações éticas se impuseram no transcorrer da História.



Figura 1. Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1893).

Tiradentes esquartejado.

Fonte: Museu Mariano Procópio.

Desde a Pré-História, os homens imprimem na natureza signos artísticos. A pintura rupestre foi um importante modo de comunicação, pois por meio dela os primeiros homens decodificaram o mundo que os rodeava. Porém, nos vários estudos já executados, notou-se que, nessas pinturas, a existência da representação humana foi quase nula. Pesquisas interdisciplinares tentaram elucidar o ‘verdadeiro’ significado das pinturas incrustadas nas pedras. Muitos teóricos atribuíram aos desenhos um caráter mágico-religioso, afirmando que esses constituiriam uma forma de apropriar-se do concreto, ou seja, uma questão de sobrevivência do grupo, visto que muitos mostravam bisões, cordeiros e

outros animais próprios para a caça. Nessa perspectiva, seria 'incorreta' a representação humana, uma vez que a intenção seria a de subjugar um semelhante.

Tanto no período Neolítico quanto hoje, a comunicação com o mundo exterior permeia o problema da expressão dos sentimentos, do encantamento com as formas naturais, com o outro semelhante e com os animais. Dos vários signos para a comunicação, os visuais parecem ser os mais fortes e impactantes, tendo a representação da figura humana, ao longo da História, gerado sempre grandes debates. Para a Arte, a figura humana tornou-se uma obsessão.

Durante a ascensão do cristianismo, deu-se a separação irreconciliável entre natureza e espírito, sensibilidade e intelecto, razão e paixão (HOFFMANN, 1998, p. 12). O saber medieval, submisso ao pensamento religioso, tratava o corpo humano como algo sagrado e incapaz de ser reproduzido, pois como obra de Deus não era passível de imitação. As representações medievais restringiram-se à forma decorativa e ao aspecto didático. Em razão de a maioria da população ser iletrada, a imagem constituía um instrumento de aprendizagem e de difusão da fé. Simultaneamente, essas representações adquiriram um caráter intelectual, simbólico e convencional, abstrato por natureza, embora fossem figurativas. Como demonstrou Panofsky (1976), as representações humanas tornaram-se bastante deformadoras da realidade, pois eram imagens visuais dominadas por sentimentos religiosos extremos. Cavalcanti (1968, p. 56) enfatiza a percepção de que

Destinada a servir a Deus e edificar o espírito dos crentes, a obra de arte deveria evitar na sua criação a participação dos sentidos, abstraindo-se das realidades físicas, testemunhadas pelas sensações, para criar realidades ideais, testemunhadas apenas pelo espírito ou pelo sentimento.

A prática da dissecação, introduzida no período helenístico pela Escola de Alexandria, pôde ampliar os conhecimentos sobre a anatomia humana. Porém, a visão naturalista do corpo, propiciada por essa prática, inquietava os teólogos (HOFFMANN, 1998, p. 12) e era repudiada como um desrespeito à criação de Deus.

O Renascimento acentuou o debate sobre a ética na representação humana, pois, ao resgatar os valores clássicos e centrar suas preocupações no homem em detrimento da Igreja, permitiu que homens como Leonardo Da Vinci dissecassem cadáveres humanos para melhor compreensão do corpo biológico e, em consequência, melhor representação desse corpo.

A estética barroca colocou a representação do corpo sob o espectro das dualidades: profano e sagrado; luz e sombra; morte e vida. Nesse mundo de incertezas, o homem barroco buscava, nas imagens corpóreas, a unidade perdida desde o esfacelamento do mundo romano. O corpo retratado levava consigo a dualidade do universo barroco, tornando a figura dúbia – com pinceladas rápidas e firmes – em cenário teatral, onde esse mesmo corpo queria tornar-se espírito (TIRAPELLI, 1998).

O universo plástico neoclássico adotou a reforma moral contida no ideal revolucionário francês, sustentado pela razão e virtude e pelo verdadeiro e útil (referências da burguesia, em ascensão). As principais preocupações artísticas centravam-se no aprimoramento do desenho. Os temas giravam em torno do nu artístico, da mitologia com figuras sensuais e dos episódios históricos. O corpo era tomado pelo ideal de beleza greco-romana, em cuja concepção representativa as imperfeições da natureza não deveriam influir. Nesse contexto, batalhas sangrentas eram retratadas, porém estavam asseguradas a dignidade e a integridade da representação do corpo humano.

No século XIX, a pintura acadêmica continua a seguir os padrões por meio dos quais o artista não deveria imitar a realidade, tentando recriar a beleza ideal em suas obras pela imitação dos clássicos, principalmente os gregos, na arquitetura e os renascentistas, na pintura. Porém, Pedro Américo realizou, em 1893, a única representação pictórica do herói Tiradentes em que a figura humana aparece após a forca e o esartejamento.

O corpo de Tiradentes, esartejado, está exposto ao sol, sobre a vigorosa estrutura da madeira que lhe serviu de patíbulo. A cabeça, arrancada do corpo, jorrando sangue, está ao pé do mastro central, tendo ao lado o crucifixo, reforçando a simbologia cristã. Uma das pernas, perfurada por traves de madeira, pende da plataforma. A outra perna, o tronco e um braço estão jogados no degrau do cadafalso.

A metáfora do herói morto e esquartejado tornou-se impactante e carregada de simbologia: o cadafalso era representado como uma espécie de cruz e altar; o manto branco sobre a cabeça, com aspecto de uma auréola, e a presença do crucifixo enfatizam a imagem de cristandade. O braço que pende para fora do cadafalso remete a *Pietà*, de Michelangelo. Todos esses elementos se aliam à idéia de um mártir que aceitou com resignação seu sacrifício. Contudo, tornou-se uma imagem que permaneceu no imaginário de uma coletividade.

A partir da dramaticidade acadêmica sobre a representação corpórea, assinalou-se: o imaginário que mantinha o ser físico e mental como uma forma estável e finita desfez-se, gradualmente, ecoando as influências do século XX no desenvolvimento dos campos da psicanálise, filosofia, antropologia, medicina e de outros saberes científicos. As concepções estéticas contemporâneas ameaçaram a integridade da representação do corpo com temas de risco: medo, morte, perigo e sexualidade. Na virada do século XX, as teorias freudianas sobre o inconsciente influenciaram a maneira pela qual a mente e o corpo eram compreendidos. A idéia defendida por Sigmund Freud (1856-1939) sobre a contribuição do inconsciente no comportamento do indivíduo transformou a representação corpórea. Entre 1910 e 1920, artistas dadaístas usaram táticas irreverentes, performáticas e multidisciplinares, com o objetivo de incorporar realidades corporalmente físicas à farsa da representação tradicional na arte.

As vanguardas artísticas (o surrealismo, o cubismo e o expressionismo) distorceram e quebraram as formas naturais do corpo à procura de estados alterados da mente como o sonhar, a insanidade, a alucinação e as experiências de quase-morte, relacionando ao corpo um conhecimento somático e de outras culturas não ocidentais. Simultaneamente, o tratamento brutal, atribuído ao corpo humano nas batalhas, nos campos de concentração, e os bárbaros experimentos médicos durante as duas guerras mundiais alimentaram o repertório dessas representações, com visões de tortura e abnegações.

Nesse momento, surgiu também o uso do corpo, muitas vezes ritualizado, em um esforço para contextualizar e, mais precisamente, para fixar o seu significado. O trabalho artístico com os corpos era resistente à mitologia do artista como 'gênio individual', de acordo com o conceito de efemeridade. Ou, ainda, os artistas passaram a usar os corpos como suporte para a produção estética, isto é, não significava mais a representação do corpo, mas o próprio corpo utilizado como arte. Para esses artistas, o referencial estava nas culturas não ocidentais que usavam o corpo para ganhar acesso a um conhecimento antigo no uso do ritual xamânico.

Em outras vertentes estéticas, a representação do corpo continuou como alvo dos interesses artísticos, adotando, porém, uma postura política e reivindicatória. A essa altura o corpo já havia sido enaltecido pelos clássicos e neoclássicos; vivido em dualidades com o barroco; quebrado em diversos ângulos com os cubistas; elevado ao mundo onírico pelos surrealistas e se tornado

instintivo e expressivo com os expressionistas. Contudo, nesse momento, a representação do corpo ilustrava a pintura social.

Cândido Portinari foi um dos artistas brasileiros que mais trabalharam para o desenvolvimento dessa pintura social. Entre 1930 e 1950, no campo artístico, os debates eram direcionados à criação de uma arte de cunho originariamente nacional e socialmente útil. Artistas, críticos de arte e diversos outros intelectuais concordavam que o Brasil deveria seguir seus próprios rumos estéticos, deixando um pouco de lado os modelos importados – ora europeus, ora norte-americanos.

Era preciso elaborar uma arte identificada com a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, capaz de ser internacionalizada. Os anos de ‘atraso colonial’ deveriam sofrer uma revisão e, em seguida, ser superados para que o país pudesse alcançar a modernidade. A Arte, nesse ambiente, era apresentada como caminho possível a essa transformação nacional. É importante observar que os muralistas mexicanos Orozco e Siqueiros estavam em consonância com essa perspectiva de revolução pela arte. Em tal contexto, Portinari realizou uma série de pinturas históricas, entre elas: *A primeira missa no Brasil* (1948); *a Chegada de D. João VI à Bahia* (1952); *Descobrimento do Brasil* (1954), entre outras.

No entanto, uma das obras mais significativas no que se refere à representação corpórea é *Tiradentes* (1948-1949), painel em têmpera, com mais de 17 metros de largura (Figura 2), no qual o artista retrata em cenas a trajetória trágica do mártir até o instante derradeiro: o

corpo esquartejado. A visão do herói mutilado apresenta-se em planos cubistas, carregados de intensa força expressiva. Essa imagem do corpo esquartejado, seria tão dramática quanto a retratada por Pedro Américo, e é possível acreditar que entre as influências que Portinari recebeu, para retratar o herói em seu suplício, esteja a imagem, guardada na memória, do *Tiradentes esquartejado*, do artista acadêmico. Porém, como a obra de Portinari carrega consigo os parâmetros da modernidade, a imagem de *Guernica*, de Pablo Picasso, também pode ser o modelo inspirador.



Figura 2 – Cândido Portinari (1948-1949). Tiradentes.

Fonte: Acervo do Palácio dos Bandeirantes. Governo do Estado de São Paulo.

O corpo degradado parece, à primeira vista, menos chocante, pois não dispõe dos mecanismos de imitação da realidade existentes na pintura acadêmica. É preciso, no entanto, discernir a carga dramática embutida nas cores e nos recortes impostos à representação. A cabeça do herói está restrita a uma caixa, enquanto seus membros superiores e inferiores se encontram dispostos em pos-

tes, lembrando simbolicamente o martírio de Cristo. A redenção converge na imagem das mulheres rompendo os grilhões e apontando para a liberdade.

Em síntese, é possível perceber que a representação do corpo é algo muito caro à arte e ao modo de expressão dos homens. As imagens apresentam-se como códigos muito fortes para a compreensão das mensagens e, quando se trata da figura humana, a carga simbólica intensifica-se drasticamente. Cada momento histórico traz consigo uma maneira de representar a figura humana: para os homens pré-históricos, o cuidado de não representar e 'dominar' o semelhante; para os clássicos, a beleza idealizada; para os medievais, a imitação proibida da criação de Deus; para os barrocos, a vontade de deixar de ser corpo para ser espírito; para os modernos e contemporâneos, a dimensão variada do corpo que vai do existir ao não-existir (como as formas quebradas do cubismo ou a dimensão instintiva do expressionismo).

Entretanto, o corpo, resistente às transformações artísticas (nos temas, suportes, materiais e outros aspectos), continua sendo o mote para diversos outros trabalhos estéticos. A integridade e a mutilação podem ser retratadas, como em Pedro Américo e Portinari, recurso que, excetuadas as implicações éticas, assim como a dimensão da violência no cotidiano, impregna o imaginário da coletividade, fixando ainda mais idéias e formas de o homem comunicar-se com seu meio exterior.

Referências

- CAVALCANTI, Carlos. *História das artes*. v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FIGUEIREDO E MELO, Américo de. *Tiradentes esquartejado*. 1893. Óleo sobre tela. Juiz de Fora: Museu Mariano Procópio.
- HOFFMANN, Anette. A medicina, a arte e o corpo. In: AJZENBERG, Elza Maria. *Schenberg: arte e ciência – arte e corpo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PORTINARI, Cândido. *Tiradentes*. 1948-1949. Têmpera sobre tela. 3,09 metros x 17,67 metros. Juiz de Fora: Acervo do Palácio dos Bandeirantes. Governo do Estado de São Paulo.
- TIRAPELLI, Percival. O corpo na estética barroca. In: AJZENBERG, Elza Maria. *Schenberg: arte e ciência – arte e corpo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 1998.
- TRIBUNA DE MINAS. *Visão Geral*. In: Pinturas. Site do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: s/d. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/museu/tp13.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2004.

Bibliografia complementar sugerida

CALLADO, Antonio. *Cândido Portinari*. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. São Paulo: Finabras, 1997. 280 p.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996. Artistas brasileiros. v. 4.

GHELMAN, Ricardo. Útero em concepção. In: AJZENBERG, Elza Maria. *Schenberg: arte e ciência – arte e corpo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 1998.