

**O CORPO ENTRE A MONTAGEM E A DESMONTAGEM:
APRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DE CORPOS NO SÉCULO XX**

**THE BODY BETWEEN ASSEMBLY AND DISASSEMBLY:
IMAGETIC PRESENTATIONS OF BODIES IN THE 20TH CENTURY**

Daniela Queiroz Campos / UFSC

RESUMO

O presente estudo problematiza a construção imagética de corpos. Suas questões alocam-se principalmente na construção do corpo erótico pela indústria de massa do século XX, em especial pelas revistas eróticas voltadas ao público masculino. Tais revistas surgem como periódicos de larga circulação no cenário pós Grandes Guerras Mundiais. Se a cultura de massa do século XX vê-se quase que obcecada pela beleza e por corpos eroticamente construídos, a arte moderna parece não cessar de desmontar e de fragmentar corpos. As experiências de guerras apontavam corpos mutilados e rostos massacrados. A violência, a matança, essa civilização que se devorava começa a ser pensada e a ser feita imagem de arte.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; imagem; montar.

ABSTRACT

The present paper aims to pervade the imagery construction of bodies. Its questions allocate mainly in the erotic body construction by the 20th century mass industry, especially by erotic magazines designed to the male audience. Such magazines appear as wide-circulation periodicals during the post-World-Wars scenario. However, if the mass culture of the 20th century is almost obsessed with the beauty and the erotically built bodies, the modern art does not cease to dismantle and fragment human bodies. The war experiences pointed out mutilated bodies and butchered faces. The violence, the killing, this civilization that gobbled itself up began to be thought and made image of art.

KEYWORDS: body; image; mount.

O corpo e o fazer imagem

Numa pluralidade de tempos históricos o corpo nu, belo e erótico montado pode ser apontado como uma quase constante. Esculturas, pinturas, ilustrações, fotografias apresentaram incessantemente o corpo feminino nu. Como escrevera Kenneth Clark (1956) – embasado nas teorias platônicas –, as esculturas de Afrodites e Vênus assinalavam uma beleza ora celestial, ora vulgar. Kenneth Clark relata os esforços da arte europeia em converter a imagem de Vênus em celestial, já que o nu feminino pode, muitas vezes, ser considerado vulgar, feio e até mesmo pornográfico. Georges Didi-Huberman (2005) aponta que este projeto neokantiano busca a separação de forma e desejo, diante de um nu se deveria manter o juízo e esquecer o desejo.

A excitação sexual de pessoas ao contemplarem pinturas e esculturas fora problematizada por David Freedberg (2010). De tal feita, foram vários os esforços para dessexualizar e desculpabilizar a imagem do nu, o que enfatiza o desejo suscitado por estas imagens. Há uma série de histórias de jovens que se excitam e se apaixonam por imagens de figuras femininas. Um jovem teria roubado e copulado com a estátua de *Vênus de Cnido*.

Ovídio (2006) escreveu sobre o mito de Pigmalião, que se apaixonou pela estátua que esculpira na tentativa de reproduzir uma mulher perfeita. Balzac (2010) narra sobre Frenhofer, um artista que transformou a mulher que pintou em amante. A excitação sexual por expectadores de imagens é tamanha que muitos as romperam, mutilaram-nas, beijaram-nas, levaram-nas consigo em viagens, muitas dessas imagens emocionaram e incitaram revoltas. (Freedberg, 2010). Georges Didi-Huberman (2012) explica tal excitação sexual diante de imagens pelo seu próprio poder de suscitar desejo, desejo que estaria preso no faltar-para-ser, o desejo seria a própria dialética da imperfeição.

A diferença entre fotografias de revistas eróticas e imagens consideradas artísticas é expressiva. Daniel Arrase (2000) abordou as inúmeras distinções entre estas imagens, que foram feitas para diferentes finalidades, em diversas épocas. Não obstante, “Não resulta exageradamente hipotético imaginar o quanto mais direta foi a atração destes quadros nas respostas sexuais de alguns expectadores do século XVI, antes de Manet, antes da Playboy, antes que os métodos de reprodução chegassem a sua plenitude [...]” (FREEDBERG, 2010, p.39).

O corpo feminino e o poder de suscitar desejo

Daniel Arasse (2000), no ensaio *La femme dans Le coffre*, traça um diálogo que tange à questão da *Vênus de Urbino* – pintada por Tiziano no século XVI – ser ou não uma *pin-up*. Tal diálogo fora escrito em razão da afirmação do historiador da arte norte-americana Hope, no sentido de que a *Vênus de Urbino* equivaleria a uma *pin-up* moderna (Hope, 1976). Para Arasse, as *pin-ups* e a *Vênus de Urbino* são imagens de belos corpos femininos produzidos, para serem colocados em uma parede, sendo este o único ponto em comum entre as duas imagens. A *Vênus de Urbino* foi pintada por Tiziano como obra e arte, não tinha a reproduzibilidade como fim – acabou tendo –, mas não foi esta a intencionalidade do pintor. Ela constituiu-se como imagem através de seu caráter de unicidade. A *pin-up*, por sua vez, sempre esteve atrelada ao múltiplo. A reprodução por contato consiste na fundamental finalidade da imagem da *pin-up*. A *pin-up* é uma imagem muitíssimo diferente da *Vênus de Urbino* de Tiziano, todavia, na longa duração, elas se encontram, não pelo gênero imagético em questão, mas pelo seu poder de suscitar desejo. A *pin-up* é uma dessas tantas imagens de longa vida, capazes de seduzir os que as olham e causar deleite.

A imagem, em sua longa trajetória, está inundada por essas aparições femininas nuas. Platão, muito provavelmente, foi o primeiro a escrever e a teorizar sobre elas. O corpo nu das antigas *Vênus* durante a cristandade medieval foi reinventado sob a imagem de Eva. (Clark, 1956). No Renascimento, a representação anatômica do corpo humano alcança foco, passa a ser estudado e apresentado incessantemente por artistas, que foram legitimados na mesma época. Grosso modo, a apresentação mimética do corpo postulada pelos homens daquele chamado Renascimento não foi fortemente questionada até o final do século XIX e o início do século XX.

A fotografia modifica, em muito, um pensar imagem naquela transição de séculos. Grandes teóricos da imagem – do final do século XIX e do início do século XX – debruçaram-se sobre esse transformar imagético que constituirá a fotografia. Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg, André Malraux tiveram suas obras e suas questões interpenetradas por esse aparato, por este reproduzir imagético (Didi-Huberman, 2013a). Uma história da arte e uma história da imagem modificam-se sobremaneira naquela efervescente transição de século. (Didi-Huberman, 2013b).

A guilhotina, para Daniel Arasse (1987), pode ser considerada a primeira máquina de tirar retratos. Arasse a relaciona tanto com as antigas ideias estéticas clássicas do retrato, quanto aos modernos conceitos científicos do retrato antropométrico. A origem dos museus modernos, para Georges Bataille (1988), está atrelada às mesmas guilhotinas. Segundo Bataille, o primeiro museu – no sentido moderno da palavra – foi a Primeira Convenção Francesa de 1793, na qual cabeças guilhotinadas foram expostas e eram, de certa maneira, contempladas. Bataille assinala uma obsessão em fixar a imagem do homem, seria um empenho social para reencontrar a figura humana, a imagem humana encontrada e fixada em um corpo humano já fragmentado.

Imagens de cabeças decapitadas tiveram apresentações em imagens e muitas vezes atrelavam o feminino ao erótico, fazendo alusão a outra posição de Georges Bataille (2004), que vincula eroticidade e violência. Com a imagem de Caçadoras de Cabeças – Lucrécias, Judites e Salomé. As imagens do século XV apresentam muitas caçadoras de cabeças (Kristeva, 2013). A personagem de Salomé foi fortemente retomada no final do século XIX (Moraes, 2002). O corpo fragmentado era mais uma vez ensaiado sob os desejos da erótica *femme fatale*. A modernidade daquele final do século estava seduzida pela perda da unidade do corpo.

A desmontagem de corpos no século XX

Eric Hobsbawm (2008) escreve que não se pode compreender o século XX – o chamado por ele breve século – sem as suas guerras. No século XX, as expressivas experiências de guerra somam-se a esse desconfigurar de corpos. Na Primeira Guerra Mundial – entre 1914 e 1918 – 70 milhões de ocidentais foram convocados aos conflitos armados. Na Segunda Guerra Mundial – de 1938 a 1945 – foram 87 milhões de recrutamentos. (Audoin-Rouzeau, 2006).

A Primeira Guerra Mundial foi emblemática numa substancial multiplicação dos traumas físicos. O conflito fora caracterizado pelo uso do fuzil e pela precariedade da medicina de guerra determinaram um significativo número de “inválidos de guerra”. Homens com braços e pernas feridos tiveram seus corpos mutilados nas tentativas médicas de salvá-los a vida. As cidades europeias do entre guerras ficaram repletas de homens com braços e pernas amputados. O alemão, Otto Dix, apresentou a imagem desse corpo mutilado em seu *Tríptico da grande cidade*, foi

um dos primeiros artistas a ser expulso da Academia Alemã em 1933 sob a acusação de atentar contra os bons costumes. (Sontag, 1986).

A experiência maciça de guerra extrapolou os corpos dos soldados, os corpos de civis sofreram também com os conflitos bélicos. Enfrentaram desde privações materiais – que iam de vestimenta à alimentação –, passando por longos êxodos em virtude dos deslocamentos forçados, até o conflito bélico propriamente dito, através de invasões, ocupações, bombardeios que de tal maneira, a experiência de guerra tornou-se também experiência para o corpo do civil. “Toda experiência de guerra é, antes de tudo, experiência do corpo [...]” (AUDOIN-ROUZEAU, 2006, p.365).

A montagem de corpos no século XX

A construção da imagem do corpo nu feminino, no século XX, passou a figurar majoritariamente nos periódicos impressos de larga circulação, trazendo à tona, novamente, os efeitos estimulantes de imagens femininas nuas em seus expectadores. As revistas masculinas do período consolidaram-se por vincularem em suas páginas ilustrações e fotografias de mulheres nuas. Essas imagens eróticas do corpo nu são, por alguns, nomeadas pornográficas. Lynda Clark (1998) aborda os questionamentos e as fronteiras acerca dessas imagens “profanas” da cultura de massa do século XX. As fronteiras entre a erotividade e a pornografia são colocadas por alguns estudiosos, como Steve Marcus, em seu propósito de provocar catarse sexual no expectador. Assim, a imagem feita exclusivamente para causar a gratificação sexual do expectador seria considerada pornográfica. Muitas fronteiras foram e vêm sendo postuladas e postas, contudo elas são tênues. A imagem do nu feminino aqui em questão não tem a resposta física de seu expectador como único objetivo, de modo que poderia ser apontada como pornografia leve, ou simplesmente, como vamos fazer, considerá-la uma imagem erótica.

As chamadas revistas masculinas eróticas iniciam sua consolidada circulação em larga escala na segunda metade do século XX. É a sociedade pós Grandes Guerras Mundiais que começa a produzir, imprimir e consumir esse tipo de periódico. É sabido que a revista, também norte-americana, *Esquire* afamou-se principalmente durante a Segunda Guerra Mundial por suas fotografias e ilustrações de provocantes *pin-ups* (Buszek, 2006). A revista norte-americana *Playboy* pode ser considerada pioneira nesse ramo de impresso. A revista *Playboy* foi lançada por High Hefner e

editada pela primeira vez em dezembro de 1953 em Chicago com as fotografias de Marilyn Monroe nua (Gretchen, 2005). A primeira edição da revista, com uma tiragem de 69.500 exemplares, tem expressivos 54.175 números vendidos. No ano de 1960, a revista já alcançava a tiragem de 400.000 exemplares. (Sohn, 2006). No ano de 1954, o desenhista e então diretor de arte da revista criou o conhecido mascote do periódico. A cabeça de um coelho figuraria na capa de todas as revistas a partir de sua segunda edição, em janeiro daquele ano. Para além das imagens fotográficas, a revista trazia a imagem ilustrada, fora expressiva a lista de artistas que trabalharam traçando imagens eróticas e de humor naquelas páginas desde o primeiro ano de sua circulação. (Hefner, 2012). O periódico consolidaria o gênero de revistas masculinas eróticas, por alguns nomeadas de “pornô *soft*” ou “imprensa romântica”.

Na década seguinte, na França, em um também contexto de pós-guerra, foi lançada a “*revue de charme*” *Lui*. O pós-guerra era outro, a geração francesa da década de 1960 pode ser considerada a última geração de guerra do século XX na Europa Ocidental. (Audoin-Rouzeau, 2006). Naquele momento, a França vivia o findar da Guerra da Argélia, que teve início em 1954 e fim em 1961. Um ano após o término dos conflitos armados, em novembro de 1962, foi criada por Daniel Filipacchi e Frank Tinot a revista *Lui*. O ex-fotógrafo da notável *Paris Mach*, Daniel Filipacchi, pretendia lançar um “*mensuel de charme de qualité à la française*”, que tinha clara influência da norte-americana *Playboy*. (Baudry, 1996). Tal periódico caracterizou-se por suas fotografias de atrizes e modelos nuas, Valérie Lagrange fotografada por Francis Giacobetti estampou a primeira capa da revista editada em primeiro de novembro de 1963 pela editora *Salut les copins*. A revista contava também com ilustrações de humor assinadas, inicialmente, por Lauzier. *Lui* consolida-se como a principal revista de seu gênero na França, sendo a *Playboy* lançada naquele país somente na década seguinte.

No Brasil, no ano de 1975, a revista *Homem* iniciava a edição de periódicos do gênero no país. É sabido que desde o início do século XX no Brasil, bem como nos demais países, revistas periódicas vinculavam imagens femininas nuas em suas páginas. *A Maça, O Rio Nu, Ele e Ela, Fair play* traziam ilustrações e fotografias de atrizes e modelos nuas ensaiando o gênero de revistas masculinas naquele dado

contexto. Dentre essas, a mais semelhante ao referido gênero fora *Fair play*, que estampava imagens de *pin-ups* e textos de articulistas consagrados em suas páginas, contudo cessou sua circulação em 1971, por problemas enfrentados com a censura da imprensa. *Homem* foi o nome dado à filial brasileira da revista *Playboy* norte-americana, uma vez que o título *Playboy* também foi censurado à época. Com o primeiro número publicado em agosto de 1975 a revista foi lançada pela editora *Abril* e inicialmente dirigida por Roberto Civita. O periódico *Homem* usava o material editorial da revista *Playboy*, mas voltava-se ao público brasileiro. (Silva, 2003). A partir do ano de 1977, *Homem* passou a estampar em sua capa, abaixo do título, a referência à sua matriz – “com o melhor de *Playboy*”, bem como a mascote da revista norte-americana. No ano de 1978, a edição adotou o título *Playboy*. Ressalta-se que a revista masculina brasileira *Playboy* iniciou sua circulação na década de 1970, época em que o Brasil, assim como outros países da América Latina, atravessava uma forte Ditadura Militar, ditadura esta marcada por censuras, perseguições políticas, exílios, desaparecimentos, torturas de corpos.

A imagem, a montagem

O que se propõem é uma dupla atividade de montagem. O presente ensaio propõe não só uma montagem e uma desmontagem de corpos, bem como uma montagem e uma desmontagem de imagens. Para tal, baseia-se, principalmente, nos escritos de três estudiosos: Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin.

Este conhecimento por montagem foi ensaiado por Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, que pode ser considerado o último grande projeto do historiador alemão da arte. Projeto iniciado de 1924 – em seu regresso da Clínica Kreuzlingen (Binswanger, Warburg, 2007) – resultante de uma atividade que o pesquisador da arte desenvolveu durante boa parte de sua vida. A ideia de um Atlas, pelo historiador, era pensada desde 1905, e os painéis, que compunham o Atlas em questão, eram telas de madeira cobertas por tecido preto. Sobre tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos. “Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras, bem como recorte de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha

paisagem [...]” (MICHAUD, 2013, p.293). Para Philippe-Alain Michaud, essa nova organização imagética elaborou um novo estilo de apresentação dos fenômenos estéticos, onde o saber se transmuda em ritmo de orientação. O *Atlas Mnemosyne* aborda o campo das imagens, rompendo suas ordens cronológicas e logocêntricas do historicismo do século XIX.

Podemos aproximar o trabalho de montagem elaborado por Aby Warburg – em seu *Atlas Mnemosyne* – com o *Livro das Passagens* escrito por Walter Benjamin. Neste, onde Benjamin estabelece seus pensamentos em trechos, também existe certa forma de montagem. São escritos sobre uma diversidade de temáticas que aludem à modernidade. Excertos fragmentados são como reflexões daquele mundo já sem o devido valor da experiência, daquela imagem já desprovida de aura. A montagem como método e como forma de conhecimento fora reivindicada por Benjamin em seu *Livro das Passagens*. Georges Didi-Huberman ressalta a montagem como uma operação de conhecimento histórico, uma vez que também caracteriza o objeto do conhecimento. A dita operação permitiu a Walter Benjamin, e permite aos historiadores, desmontar a história e montar um conjunto de tempos heterogêneos. Uma “sobrevivência com sintoma”, uma “latência com crise”, (Didi-Huberman, 2013c).

Este “conhecimento-montagem”, estabelecido por Aby Warburg e ensaiado por Walter Benjamin no seu *Livro das Passagens*, inaugura uma nova forma de apresentar uma história. Uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas seria o amálgama de ambos os trabalhos: as imagens montadas por Warburg em seu *Atlas* e os textos escritos e montados por Benjamin em suas *Passagens*. Georges Didi-Huberman também nos aponta para trabalhos elaborados por muitos artistas que adaptaram seus pontos de vistas e abordaram a montagem e a desmontagem em seus trabalhos. “Mais uma vez, a montagem ocupa papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta e mais recentemente *História(s) do cinema* de Jean-Luc Godard e o trabalho de artistas como Walid Raad o *Pacal Convert* [...]” (Didi-Huberman, 2011). Segundo o historiador da arte e filósofo, o próprio tempo se faz visível nessas montagens de imagens.

Uma extraordinária montagem de tempos impuros que embaralham tempos e imagens. Estas imensas possibilidades de montagens atuam em temporalidades heterogêneas que formam os anacronismos. “A imagem é um operador temporal da sobrevivência.” (DIDI-HUBERMAN, 2011. p.119). A imagem conjuga-se como sobrevivência, ela embaralha-se e situa-se sobre uma infinidade de planos.

A imagem e o corpo que se monta e se despedaça

Aqui se ensaia uma montagem desses corpos eróticos ao lado desses corpos fragmentados. A oposição entre o corpo nu construído e o corpo fragmentado pelo conflito que, talvez, segundo os postulados de Georges Bataille, não sejam corpos tão opostos assim. Bataille descreveu a atividade erótica como uma também atividade violenta. O erotismo, para esse pensador do impensável, estaria atrelado à morte. (Bataille, 2007). Aqui, podemos revisitar as proibições norte-americanas de guerra de 1942 que impedia os soldados de utilizarem partes do corpo do inimigo como souvenir. Audoin-Rouzeau faz menção às fotografias publicadas pela revista *Life* em que soldados americanos são apresentados conservando os crânios de inimigos. A conservação de ossos das mãos, das falanges, as orelhas foi relativamente corriqueira durante os conflitos mundiais; partes dos ossos dos corpos dos inimigos chegaram a ser polidas e enviadas como presente para familiares. O mesmo corpo fragmentado de guerra, que causou horror por assinalar a civilização que se devorava, parece ter também causado furor.

As três revistas selecionadas, a *Playboy* norte-americana, a *Lui* francesa e a *Homem* brasileira, foram editadas em diferentes países e tiveram sua circulação iniciadas em distintas décadas. As mencionadas revistas masculinas de caráter erótico marcam o início da grande circulação do gênero impresso em seus respectivos países. Com início localizado no pós Grandes Guerras Mundiais, cada um desses periódicos sublinha um período violento específico. A *Playboy* norte-americana em um pós Segunda Guerra Mundial, a *Lui* francesa em um pós Guerra da Argélia e a *Homem* brasileira em plena Ditadura Militar, seis anos após ter sido sancionado o Ato Institucional número cinco, o AI-5. Estes três períodos violentos, pelo combate de guerra e pela ação da tortura no corpo do preso político, também são períodos marcados pelo grande crescimento econômico nos seus respectivos países.

Crescimento econômico que impulsiona o consumo desse tipo de impresso, cujo público alvo é o masculino de classe média e alta.



Imagem 1) Prancha Montagem e Desmontagem de Corpos. Referências das imagens: 1) Detalhe de Bellmer Hans, La poupée. Madeira pintada, papel mâché, cabelo, sapato, 1935 – 1936, 61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, Paris. 2) Detalhe de Capa da revista Lui. Edição de novembro de 1963, ano I, número 1. Acervo Biblioteca Nacional – França. 3) Detalhe de Otto Dix, Grossstadt. Técnica de esmalte em madeira, 1927/1928, 181 x 402 cm, Kunstmuseum, Stuttgart. 4) Detalhe de Capa da revista Homem. Edição de agosto de 1975, ano I, número 1. Acervo: Biblioteca Nacional – Brasil. 5) Detalhe de Capa da revista Playboy. Edição de dezembro de 1953, ano I, número 1. Acervo: Biblioteca Nacional – França. 6) Detalhe de René Magritte, L'évidence éternelle, 1930, 155 x 41 cm litografia. The Menil Collection, Houston. 7) Detalhe fotografia harkis assassinado, Argélia 1962. de René Magritte, Detalhe de L'évidence éternelle, 1930, 155 x 41 cm litografia. The Menil Collection, Houston. 8) Detalhe de Silvaldo Leung Vieira, Imagem do jornalista Vladimir Herzog morto no DOI-CODI de São Paulo, Instituto Valdimir Herzog. 9) Detalhe de Anônimo, Incineração dos corpos em fossas ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório V Auschwitz, 1944, Oswiecim, Museu do Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 277-278).

A *Playboy* americana trazia em sua primeira capa a clássica fotografia de Marlyn Moore abanando. O belo e curvilíneo corpo dava formas a um maiô preto. As madeixas loiras quase se movimentavam na imagem sorridente da jovem atriz. A fotografia de Francis Jacobetti apresentava Valérie Lagrange aparentemente nua na capa da primeira revista *Lui*: de pernas e braços cruzados, o esguio e delicado corpo saía de um caixa de madeira. A revista brasileira *Homem* é a única das três a figurar um corpo masculino em sua primeira capa. Um corpo masculino vestido enlaça o perfeito e delicado corpo feminino nu que nos é apresentado de costas. Estas três mulheres, destas três revistas, nos olham. Como na tela de Vênus de Titien. Essas três capas de revistas apresentam em suas fotografias de capa belos corpos nus, corpos de mulheres que nos olham.

A fotografia de um amontoado de corpos magros e quase desfeitos da sua carnalidade. Corpos e mais corpos já desmontados pela fome e pelo trabalho. Corpos mortos momentos antes de sua incineração. Esse amontoar de corpos desfeitos eram como o principal produto dos campos de concentração e os corpos mutilados como principais produtos da guerra. As fotografias da Guerra da Argélia chocam e horrorizam espectadores. Corpos mortos foram desmontados e montados por rivais em campos de batalhas. As imagens marcam a ação da tortura e o fetiche para com o corpo morto do inimigo. Essa foram as imagens que ao longo desta pesquisa mais machucaram, perturbaram e fizeram pensar. O corpo destroçado, as pernas amaradas ao torço do corpo desmontado e novamente montado. Essa imagem nos incita a forma batailliana de pensar e de ver nesse corpo fragmentado também o corpo erótico. A consciência de morte e a atividade erótica que insistentemente Georges Bataille (2007) coloca lado a lado. A fotografia do jornalista Vladimir Herzong morto pelo DOI-CODI marca corpo torturado até a morte. Mais do que isso marca a dissimulação imagética, o dissimular de um suicídio de um preso político.

No início daquele século XX, as artes plásticas intensificaram os questionamentos acerca da construção do corpo. As políticas higienistas, a cultura do esporte e da ginástica, a racionalização do trabalho ansiava pela construção de corpos perfeitos, contudo aquelas medidas não cessavam de destruir outros corpos. Os horrores de guerra vinham à tona no cenário das cidades europeias. Então, o corpo desmembrado, desarticulado e mutilado, o rosto desconfigurado e massacrado tomam a cena na imagem artística. O corpo humano da morfologia, da anatomia e da dissecação foi apresentado pela imagem de arte desde o Renascimento Italiano até o Neoclassicismo Europeu, podendo-se apontar estes três séculos (XVI, XVII, XVIII) como uma era clássica da representação. “Do século XVI ao século XVIII, a figura do corpo humano bem posicionado, seja masculino ou feminino, é uma figura geométrica cujo efeito de demonstração se baseia no desenho e na precisão do traço [...]” (ARASSE, 2008. p. 553). É importante pontuar que, como nos lembra Daniel Arasse (2008), o tempo da história da arte, bem com o tempo das formas, não constitui um tempo linear. Desde o mesmo Renascimento Italiano, de maneira mais tímida, já eram ensaiados corpos com a carne aberta, em especial em contextos de histórias sagradas e juízos infernais. (Didi-Huberman, 2005). Contudo,

questões nessa fissura, nesse desmontar de corpos começam a ser levantadas mais expressivamente no final do século XIX, mesmo que o corpo expresso pelas escolas de arte no século XX ainda fosse significativamente o corpo anatômico. É no decorrer do século XX que desenhar, pintar e modelar corpos não significaria mais captá-los em suas verdades anatômicas. (Michaud, 2012).

Grosso modo, é partir do movimento Surrealista (Argan, 2008) que a apresentação do corpo alcança uma nova lógica. A imagem de arte passa a abordar esse mundo matadouro tão bem expresso pelas telas e gravuras de Goya alguns séculos antes. A arte moderna não pretendia mais apresentar corpos presos a uma mimese, passou a deformar e a fragmentar o corpo. Foram muitos os nomes que produziram obras nestes esforços de questionamento de corpos. “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base do “movimento moderno”. Entre as décadas de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética”. (MORAES, 2002, p. 56). A resposta da arte moderna àquele mundo que estava em pedaços, quase em migalhas, foi capturar os fragmentos restantes. Corpos fragmentados, formas fraturadas, justaposições inesperadas foram criadas para figurarem as obras de arte da época.

Se em anos de Primeira Guerra Mundial o Dadaísmo discursou a destruição de museus repletos de uma civilização morta e criticava o ato de criação, o pós-guerra marcava-se pelo vazio e pela fragilidade. O homem deparou-se com os escombros e com os restos de guerra. Daqueles destroços pretendeu-se e fez-se arte. Nomes como Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, Pablo Picasso, René Magritte, Hans Bellmer dedicaram-se a esse construir fragmentos a partir de ruínas, desmontarem corpos que já haviam sido mutilados. O que pouco se modifica é o próprio lugar do corpo, que ainda se encontrava ocupando lugar central nesse chamado sistema de arte. Já a beleza desse corpo geometricamente construído, que fora postulado desde o Renascimento com escritos de Durer e Leonardo da Vinci (Arrase, 2008), viu-se abalada, pelo menos na imagem de arte.

A beleza e a eroticidade apresentadas maciçamente nos corpos nus foram consideravelmente abaladas. A *Vênus adormecida* de Giorgione, a *Vênus de Urbino*

de Tiziano, a *Maja* de Goya, chegaram à apresentação moderna de *Olympia* de Manet. Contudo, já na primeira metade do século XX, o corpo nu apresentado pelas imagens de arte era outro. Eram corpos femininos desmontados para figurarem telas René Magrid, como *L'évidence éternelle*, que em pequenas telas emolduradas guardavam cada qual um pedaço do corpo feminino nu. Já não se construía corpo e rostos humanos através de cálculos sobre proporções. O século XX preferiu apresentar aos expectadores os corpos em pedaços. Hans Bellmer construiu e fotografou corpos articulados na série *La poupée*. No exemplar exposto no Museu Georges Pompidou as bonecas de madeira articuladas estão dilaceradas, fragmentadas. Um torço e dois pares de pernas, em cada pé uma delicada meia branca e um sapatinho preto. Bellmer construiu e desconstruiu de corpos de bonecas.

No manifesto surrealista, André Breton (1988) escreve que já não era possível nomear de beleza o mero reconhecimento daquela realidade. A beleza escapava àquela realidade entre guerras, a imagem de arte não seria mais a imagem do belo, ela passaria a questionar e apresentar destroços. Na arte moderna, já nas primeiras décadas do século XX, percebe-se a recusa da apresentação do corpo belo e erótico. Essa imagem passaria a se apresentar em outros lugares.

“A beleza vai estar presente em seguida, com uma difusão imensa no imaginário das massas, através da cultura e das artes populares, do sonho hollywoodiano, dos ilustradores e dos produtores de *pin-ups*, das fotografias de estrelas [...]” (MICHAUD, 2012. p.554). A beleza naquele mundo do espetáculo do século XX, na publicidade, no cinema, nas folhinhas de *pin-up*, nas fotografias das estrelas. O corpo belo figuraria nu e erótico nos corpos fotografados e editados nas páginas das revistas masculinas que se consolidavam e ampliavam sua circulação naquela mesma época.

Contudo, sabe-se que, para construir um corpo, é necessário desconstruir outro. Nessa proposta montagem se encostam imagens do corpo feminino nu da mídia periódica impressa do século XX, imagens de corpos fragmentados da arte moderna e imagens marcadas pela violência tanto da guerra quanto da tortura. A montagem que se buscou nesse ligeiro ensaio deixa aberta e exposta questões tão caras às

montagens cinematográficas de Jean-Luc Godard: a fragilidade fatal e a importância decisiva de montar. (Didi-Huberman, 2015). Georges Didi-Huberman em seu último livro, dedicado ao cineasta francês, escreve sobre essas duas mãos que pensam e aproximam duas imagens, duas temporalidades. “A montagem é uma prática, uma técnica, uma grande arte da dialética.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50). Godard faz da montagem uma espécie de palavra mágica desse saber fazer cinematográfico. Duas mãos montaram, colocaram lado a lado o corpo erótico nu e o corpo violentado em migalhas. Esse ato de montagem aproxima essas duas imagens e, talvez, tenham-nas transformado em uma só, em um só corpo: o corpo erótico e o corpo fragmentado. Cada um desses corpos – cada uma dessas imagens – que se colocou neste trabalho busca ser capaz de criticar seu precedente.

Referências

- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo (vol. 1). Da Renascença às Luzes*. Petrópolis RJ: Editora Vozes, 2008.p.535-620.
- _____. *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Paris : Flammarion, 1987.
- _____. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Éditions Denoel, 2000.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. O corpo e a guerra. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.p.365-416.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004.
- _____. *Las lágrimas de Eros. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca*. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2007.
- BECKER, Annette. Extermínios – o corpo e os campos de concentração. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BENJAMIN, Walter; BOLLE, Willi. *Passagens*. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BUSZEK, Maria Elena. *Pin-ups Girls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid: Ediciones Cedeac, 2010.
- _____. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013c.
- _____. *A pintura encarnada* e BALZAC, Honoré. *A obra-prima desconhecida*. Tradução de Osvaldo Fontes e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. *Venus rajada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- EDGREN, Gretchen. *Playboy – Cinquante ans*. Singapour, Taschen, 2005.
- FAVRE, Camille. La pin-up US, um exemple d'erotismo patriotique. In: *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien*. Numero 35. Ano 2012.

- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- GRANDORDY, Beatrice. *La femme fatale ; ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Paris: Harmattan, 2013.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOPE, C. Problems of interpretation in Titian's erotic paintings. In : *Tiziano e Veneiza*. Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Visions capitales. Arts et rituels de la décapitation* Paris: Éditions Fayard, 2013.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSP, 2007.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: ImpresosCofás S.A. 2010.
- _____. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

Daniela Queiroz Campos

Professora de História da Arte da UFSC. Pós-doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales | EHESS (2017) de Paris sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman, com bolsa concedida CNPq. Doutora em História pela UFSC (2014), tendo também realizado estágio doutoral sanduíche na EHESS de Paris. Tem experiência na área de História da arte, em especial sobre as perspectivas de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.