

**MODOS DE VER O CORPO ATRAVÉS DA ARTE:
ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO**

**WAYS OF SEEING THE BODY THROUGH ART:
BETWEEN THE MODERN AND THE CONTEMPORARY**

José Afonso Medeiros Souza / UFPA

RESUMO

A hipótese deste estudo parte das primeiras percepções do conquistador europeu acerca dos corpos dos povos ameríndios para discutir a consciência moderna sobre o corpo e a nudez na arte, na medida em que tal consciência mescla referências tanto do nu nas culturas ancestrais americanas quanto nas culturas ancestrais europeias. Discutindo algumas obras paradigmáticas que explicitam essa visão, este estudo debruça-se sobre a censura à nudez a partir das técnicas disciplinares do olhar que o historiador da arte Jonathan Crary (2012) observou na modernidade para, enfim, analisar a interdição ao corpo e à sexualidade na arte brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: nudez; censura; dispositivos ópticos; modernidade; contemporaneidade.

ABSTRACT

The hypothesis of this study is based on the first perceptions of the European conqueror about the bodies of Amerindian peoples to discuss modern consciousness about body and nakedness in art, insofar as such consciousness merges references of both the nude in the American ancestral cultures and the European ancestral cultures. Discussing some paradigmatic works that explain this view, this study focuses on nudity censorship from the disciplinary techniques of the look that the art historian Jonathan Crary (2012) observed in modernity, in order to analyze the interdiction of body and sexuality in contemporary Brazilian art.

KEYWORDS: *nudity; censorship; optical devices; modernity; contemporaneity.*

A carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) à D. Manuel (1469-1521) é um documento importante acerca da percepção europeia sobre o corpo: esmiúça a anatomia e os adornos corporais; atém-se na genitália (refere-se duas vezes aos pelos pubianos raspados e mais duas vezes ao fato de que os homens não eram circuncidados); observa que não tinham vergonha quanto à nudez; comenta duas tentativas (uma delas durante uma missa) de cobrir as “vergonhas”; nunca se refere à indecência ou obscenidade; atesta-lhe a beleza e o asseio; e expressa uma concepção de beleza corporal – “bons corpos e bons rostos”, “tão formosos”, “tão rijos e tão nédios”, “tão bem-feita”, “tão redonda”. Note-se que Pero Vaz em nenhum momento se refere aos indígenas com adjetivos tais como “gentios”, “pagãos”, “selvagens”, “bárbaros” ou “pecadores” (que se tornariam comuns em relatos posteriores), mas, por fim, recomenda vivamente a “salvação” daquela gente como o melhor trabalho que o rei poderia fazer nas “novas” terras.

Esse olhar europeu reconhece e aprecia a beleza do corpo nu (inclusive julgando que os corpos das indígenas ultrapassam em formosura os de suas conterrâneas) e, de permeio, desatreia a nudez da ideia de indecência, reiterando um olhar algo nostálgico sobre a inocência perdida nas sociedades europeias, ao mesmo tempo em que lança sobre ele um apelo ao pudor. O relato de Pero Vaz, de qualquer maneira, em tudo difere do de Hans Staden (c.1525-c.1576), mais de cinco décadas depois.

Staden refere-se aos nativos sul-americanos como “selvagens”, “ímpios” e “cruéis”; foca sobretudo na vida e nos hábitos sociais e amiúde os compara com os hábitos europeus; atém-se a detalhes topográficos, da fauna e da flora bem mais que Caminha; e destila seu proselitismo cristão por toda a narrativa. Mesmo considerando que Caminha e Staden referem-se a culturas diversas (Caminha, aos indígenas da costa da Bahia; e Staden, aos indígenas do litoral fluminense), que os estágios de pilhagem europeia em solo americano eram distintos (inexistente na época de Caminha e florescente na época de Staden) e que as intenções dessas reportagens sejam bem diferentes entre si, o português e o alemão coincidem na percepção sobre o corpo ameríndio. Staden, embora não seja tão detalhista quanto Caminha, assinala que

“são pessoas bonitas de corpo e de estatura, tanto homens quanto mulheres, *da mesma forma que as pessoas daqui*, exceto que são bronzeados pelo sol, pois andam todos nus, jovens e velhos, e também não trazem nada nas partes pubianas” (STADEN, 2008, p. 140; grifos meus).

Sobre o corpo indígena, Pero Vaz foi pródigo em detalhes; Hans Staden, sucinto. O luso, curioso e algo *nonsense*; o germano, algo pudico e nada ostensivo. Embora coincidentes no testemunho da beleza daqueles corpos (tão ou mais bonitos quanto os deles), salta aos olhos as diferenças de olhares entre um europeu de tradição latina e um europeu de tradição anglo-saxã: por que Caminha se ocupa tanto da descrição dos corpos num texto relativamente curto em relação ao de Staden e este, ao contrário, é tão econômico? A reportagem de Caminha só foi publicada em 1817, enquanto a de Staden veio à lume ainda em 1557, teve inúmeras edições e foi traduzida para o holandês, o latim, o flamengo, o francês, o inglês e finalmente para o português em 1892 no volume 55 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – Eduardo Bueno (2008) afirma que a obra de Staden influenciou os modernistas da Semana de 22, o Manifesto Antropófago e, talvez, o *Abaporu* (1928) de Tarsila. Ressalte-se que a primeira edição da obra de Staden já era ilustrada (provavelmente a partir de desenhos do próprio) e algumas das gravuras expressam bem o cânone renascentista sobre o corpo verificável em representações religiosas e mitológicas.

Para as intenções deste ensaio, pouco importa se os dois foram fidedignos quanto aos fatos históricos e geográficos ou se foram ajudados por um *ghost writer* (no caso de Staden); o que importa é que ambos expressaram o gosto estético e os valores de uma época e de uma cultura. O próprio Staden, no final de seu livro, informa que o continente europeu já estava acostumado aos relatos orais sobre as terras americanas e seus habitantes. Daí, pode-se inferir o quanto a imaginação europeia foi incendiada por relatos luxuriosos de navegantes e aventureiros até serem expressos no ditado “*ultra aequinoxialem non peccari*” citado no livro *História dos feitos recentemente praticados no Brasil* do holandês Gaspar Barléu (publicado em latim, Amsterdã, 1647) e referido em nota de rodapé por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*:

“Sabemos [...] até onde chegava a licença de costumes na população brasileira durante os séculos iniciais da colonização. [...]

Corria na Europa, durante o século XVII, a crença de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *ultra aequinoxialem non peccari*. Barlaeus, que menciona o ditado, comenta-o dizendo: 'Como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício' (HOLANDA, 1956, p. 71; grifos do autor).

A nota de Sérgio Buarque de Holanda, referindo-se à frouxidão de costumes dos europeus em terras americanas, corrobora uma passagem de Denis Diderot em *Histoire des deux Indes*:

"Além do Equador um homem não é inglês, holandês, francês, espanhol ou português. Ele se apega somente àqueles preceitos de seu país de origem que justificam ou servem de desculpa à sua conduta. Ele rasteja quando está fraco; ele é violento quando forte; ele tem pressa para adquirir, pressa para desfrutar, e é capaz de todo crime que o conduza mais rapidamente a seus objetivos. Ele é um tigre doméstico de volta à selva; a sede de sangue toma conta dele outra vez. É assim que todos os europeus, cada um deles indistintamente, têm se mostrado nos países do Novo Mundo. Um delírio coletivo toma conta deles – a sede de ouro" (DIDEROT *apud* GIANETTI, 1999, s/p).

Os comentários de Barléu [Barlaeus] e Diderot, corroborados por relatos oficiais inclusive de jesuítas que por aqui estiveram, não deixam margem a dúvidas: a linha do Equador, para os europeus, era a fronteira entre dois mundos: ao norte, o império dos "bons costumes" e da "civildade" cristã; ao sul, o reinado da cobiça e da luxúria pagã.

Nessa perspectiva, somos tentados pela hipótese de que aqueles e outros relatos minuciosos sobre os corpos ameríndios vivificaram a imaginação europeia, incidindo naquela concepção visual dos corpos plasmada num arco temporal e estético que vai do Barroco ao Romantismo e que, assim, não foi só a concepção clássica do corpo greco-romano que configurou a imaginária do corpo, da nudez e da beleza física nos albores da modernidade ocidental. Outra hipótese não menos tentadora é a de que a visão amoral de corpos ameríndios *in natura*, destituídos da culpabilidade monoteísta, ajudou os olhares masculinos europeus a desavergonharem-se ou a despojarem-se de maiores pudores quando da contemplação do chamado "nu artístico" – uma "novidade" na cultura europeia, depois de mil anos de censura monoteísta. Assim, de alguma maneira, a referência à nudez dos povos americanos induziu a formatação do olhar europeu moderno sobre o corpo e seus prazeres tanto quanto a referência ao nu nas culturas ancestrais europeias.

Em síntese, minha hipótese consiste na desconfiança de que o olhar europeu, desavergonhado no “lado de baixo do Equador” em plena expansão colonialista, não só ajudou a formatar a consciência moderna sobre o corpo e a nudez na arte, como também deu suporte à instituição do “direito” exclusivamente masculino à apresentação e à contemplação desse mesmo corpo, transformando-o num “objeto do mal” interdito ao olhar e ao deleite feminino. De fato, tão logo os relatos sobre a “nova terra” chegaram à Europa, foram acompanhados de inúmeras xilogravuras que os traduziam visualmente. Como os europeus colonizaram primeiro as Américas central e do sul, foram a flora, a fauna e as gentes destas vastas regiões que se tornaram os signos mais populares do Novo Continente.

Uma das influências exemplares daqueles relatos orais e escritos pode ser verificada na obra *Os quatro continentes* (1612-15, Museu de História da Arte, Viena) de Peter Paul Rubens (1557-1640), artista e diplomata erudito dos mais ativos nas cortes europeias da época, nascido no mesmo ano em que Hans Staden publicou *Duas viagens ao Brasil*. A pintura de Rubens apresenta quatro homens e quatro mulheres numa cena íntima e sensual e praticamente não apresenta diferenças entre os biótipos físicos que representam os quatro continentes (as figuras femininas) e os quatro grandes rios do mundo (as figuras masculinas). O fato de pintar todas as figuras seminuas e de não indicar nenhum tipo de autoridade de uma figura sobre outra, faz com que a obra de Rubens não se torne um panfleto moralista. Outro exemplo se encontra na obra *Apolo e os continentes* (1752, afresco da residência do Príncipe-Bispo em Würzburg, Alemanha) de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Com os relatos sobre as terras do continente americano, o tema “os quatro continentes” tornou-se imediatamente popular entre os artistas barrocos. Enquanto Rubens não se preocupou minimamente com uma descrição étnica (exceto na figura feminina que representa a África), Tiepolo esmerou-se na diferenciação física das etnias, ornando seus personagens com adereços supostamente apropriados e inserindo-os em cenários que tipificam os quatro cantos da terra. Rubens criou uma cena quase de alcova com quatro mulheres e quatro homens, enquanto Tiepolo praticamente criou uma cena de feira, com uma amazona com os seios à mostra montada num crocodilo, uma asiática num elefante e uma negra (também com os seios à mostra) num camelo – a figura feminina que

representa a Europa encontra-se sentada num trono, completamente vestida, com véu e cercada de símbolos cristãos.

Tanto o católico flamengo quanto o católico veneziano encarnam suas alegorias continentais em corpos femininos. Mas, enquanto o flamengo expressa o mesmo tipo de sensualidade e beleza idealizada em todos os corpos femininos, o veneziano distingue o recato e a religiosidade da mulher europeia do des pudor das mulheres americanas e africanas – *ultra aequinoxialem non peccari*. Entretanto, a interpretação visual de Tiepolo não era inédita. Na edição de 1603 da *Iconologia* de Cesare Ripa (a primeira ilustrada), Europa e Ásia já eram descritas com atributos de recato e “civilização”, enquanto América e África eram descritas em termos de exotismo e “selvageria” (cf. Vivienne Morrell, 2014). Essa obra de Ripa (2002) tornou-se quase uma bíblia de referências iconológicas e alegóricas para muitos artistas europeus e não só popularizou a alegoria feminina das Américas, como também sublinhou o uso da figura feminina como metáfora do mal, do pecado, da lascívia e da feitiçaria, além, claro, da beleza, da justiça e das artes (as musas).

Entre as obras de Rubens e Tiepolo, pouco mais de um século de distância: a nudez feminina continua em cena, mas a sensibilidade erótica muda do princípio Humanista para os apanágios da Contrarreforma (com o Concílio de Trento e o Tribunal do Santo Ofício), enquanto a moralidade cristã e a soberba “civilizatória” europeia atingem seu ápice, apagando quaisquer indícios de “inocência” da nudez nas culturas tradicionais das Américas e da Europa. O simbolismo é claro: o corpo da mulher não-europeia expõe-se ao desfrute numa visão idílica da natureza, enquanto o corpo da mulher europeia recolhe-se ao recato numa visão civilizatória da cultura. Em outras palavras, a imaginária do corpo e da sexualidade na modernidade europeia tem como eixo a representação do corpo feminino e é tecida na oposição entre o selvagem e o civilizado e entre o natural e o cultural.

Os efeitos nocivos desse discurso opositivo aplicado às artes não tardaram: dois séculos depois da conclusão do *Juízo Final*, a Igreja ainda “retocava” a nudez dos personagens de Michelangelo (cf. Gayford, 2015). Mesmo que se encontre na arte europeia muitos focos de resistência à interdição do nu e de afirmação da liberdade do artista – Veronese e Goya são apenas dois dos exemplos mais notórios de

censura –, o deleite da nudez (feminina, sobretudo) continuou a ser um “direito” privado do patriarcado.

Os exemplos de acesso à produção e à recepção da imagem da nudez como um direito exclusivo dos machos e sua consequente interdição às mulheres são bem conhecidos e basta citarmos dois deles: 1) Por ordem de Carlos III de Bourbon, os afrescos e objetos eróticos encontrados em Pompéia entre 1755 e 1857 foram reunidos no Museu Secreto, ao qual somente os homens da aristocracia poderiam ter acesso (cf. Preciado, 2017). Paul Preciado defende a ideia de que, assim, cria-se um fosso entre o erótico e o pornográfico na arte, confinando este ao museu e restringindo seu acesso aos olhares de outros sujeitos sociais que não fossem homens, brancos e ricos – em síntese, “gente de bem”. 2) Mesmo com a absorção paulatina das mulheres nas academias de arte, a elas estava interdita a aulas de nu e a muitas delas pouco restou senão a aprendizagem e o exercício do ofício à sombra dos pais, dos maridos ou dos amantes e, mesmo assim, quase sempre confinadas aos gêneros “menores” da pintura (retratos, paisagens e naturezas mortas). A título de exemplos, Artemísia Gentileschi (1593-1653) foi a primeira mulher a ser admitida na Academia de Arte de Florença e, no Brasil, as mulheres só foram admitidas a partir de 1881 no Liceu de Artes e Ofícios e de 1893 na Escola Nacional de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro (cf. Silvete Araujo, 2015, p. 35751). Não à toa, a produção artística feminina, junto com a produção da chamada arte erótica, ficaram por séculos escondidas nas reservas técnicas dos museus ou nas coleções particulares.

E assim caminhava a humanidade ocidental, até que a publicação do seminal ensaio da professora e historiadora da arte Linda Nochlin (1931-2017) em 1971 na revista *ArtNews* (“Why have there been no great women artists?”) teve o efeito de um abalo sísmico de alta magnitude no cânone historiográfico da arte. No entanto, muitos dos primeiros estudos que revisaram a presença das mulheres na arte nos anos 1970 e 1980, ainda estavam impregnados de princípios comparativos claramente machistas, como bem assinala Eva Menzio (2016) em sua edição das cartas e das atas do processo por estupro que Gentileschi sofreu.

Enquanto o corpo nu (ao vivo) expunha-se além das paredes dos museus em happenings e performances nas últimas quatro décadas do século XX e a partir do feminismo, dos estudos de gênero e dos episódios conhecidos como Maio de 68 e Rebelião de Stonewall (junho e julho de 1969, em Nova York), uma brisa libertadora parecia soprar tanto no que diz respeito à contribuição feminina quanto à revisão das fronteiras entre erotismo e pornografia no campo da arte. Mas tudo não passou de uma ilusão: o escândalo retumbante que a retrospectiva de Robert Mapplethorpe (1946-1989) causou nos Estados Unidos e na Inglaterra nos anos 1990 – e que passou quase despercebida dos olhares conservadores quando exposta no MAM-SP em 1997; a censura que as obras de Márcia X sofreram em exposições no Brasil; e, por fim, os muitos atos censórios e autocensórios sobre a representação do corpo e da sexualidade no Brasil em 2017, demonstram cabalmente que aquele olhar masculino, eurocêntrico e heteronormativo expresso por Staden, Ripa e Tiepolo não seriam obnubilados tão facilmente – nas sociedades patriarcais modernas, nenhum “direito de macho” sai de cena sem causar estragos. O mais perverso desses efeitos encontra-se no fato de que a exposição desse tipo de obra nos museus europeus e brasileiros, iniciada ainda nos anos 1980 do século passado, sofreram um refluxo considerável de três maneiras: 1) simplesmente omitindo essas obras de suas exposições permanentes ou temporárias; 2) interditando-as integralmente ou em parte aos menores de 18 anos (mesmo acompanhados dos pais, como no caso da exposição “Histórias da Sexualidade” no Masp – outubro 2017 a fevereiro de 2018); 3) cancelando unilateralmente a exposição, como no caso da mostra “Queermuseu” em setembro de 2017 em Porto Alegre.

De 1557 (com Staden) até 2017 (com a “Queermuseu”), 460 anos passados com os mesmos argumentos fajutos: “salvaguarda da inocência”, os “bons costumes”, a “moralidade pública” e a “educação dos homens de bem” – todos avocados para restringir a liberdade de expressão e a democratização do acesso à cultura. Sai de cena a máxima *ultra aequinoxialem non peccari* e o palco é tomado pelo mote “toda nudez será castigada”.

Refluxo conservador? Também! Mas a guerrilha neoconservadora, agora, tem outras perspectivas que residem nos modos de formatação do olhar proporcionados

pelos dispositivos ópticos. Jonathan Crary, embora debruçado sobre o estatuto da visão na modernidade em seu *Técnicas do observador* (2012), observa que:

“O rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação. Tal reconfiguração invalida a maior parte dos significados culturalmente estabelecidos para os termos *observador* e *representação*. [...] Obviamente, outros modos de “ver” mais antigos e familiares irão persistir e coexistir, com dificuldade, junto dessas novas formas. Contudo, cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições. E, claro, elas estão entrelaçadas com as necessidades das indústrias de informação global e com as exigências crescentes das hierarquias médicas, militares e policiais. [...] Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global” (CRARY, 2012, pp. 11-12; grifos do autor).

Tomemos como exemplo o caso do fechamento da mostra “Queermuseu”. Quem foi o *observador* que, incendiado pela suposta *representação* da pedofilia, da zoofilia e da blasfêmia, exerceu pressão suficiente para fechar a mostra? Esse observador final nunca esteve diante de qualquer uma das obras expostas e, muito menos, teve a oportunidade de tecer relações entre elas em conformidade com a proposta curatorial – o espectador imediato é substituído pelo observador remoto, mas este também se considera (e é levado a perceber-se) como uma “testemunha ocular”. Tal observador, impregnado por imagens e discursos recortados segundo o bel prazer dos neoconservadores, exerce seu direito ao juízo estético e ético no conforto de seu lar e, para tanto, assume (consciente ou inconscientemente) a mediação manipuladora de imagens e discursos como documento de uma “verdade factual”. Ou seja, o significado da representação, já crivado pela curadoria, foi alterado por uma outra “curadoria” exercida pelas hierarquias moralistas e manipuladas difusamente a partir dos dispositivos ópticos computacionais e isso altera consideravelmente o papel do observador na contemporaneidade, o que, obviamente, multiplica essa “nova curadoria” em escala global – nem mesmo profissionais da arte escaparam dessa armadilha.

Obviamente, a manipulação (visual e verbal) do significado não é invenção da nossa contemporaneidade, mas os dispositivos digitais estão alterando significativamente nossa capacidade de ver e, conseqüentemente, interpretar o mundo e a arte, tal como os dispositivos ópticos da modernidade alteraram profundamente a visão do observador entre o mundo medieval e o mundo moderno, segundo a já citada obra de Jonathan Crary.

Aquela visão *in loco* de Caminha e de Staden, depuradas pela mediação/ressignificação de Rubens e Tiepolo levaram séculos para atingirem e formatarem os modos de ver do observador moderno. Hoje em dia, tudo é resolvido numa questão de minutos, anulando qualquer possibilidade de depuração do olhar do observador. Não é à toa que *A Origem do mundo* (1866) de Gustave Courbet (1819-1877), restrita à contemplação masculina privada nas coleções de Khalil-Bey, Émile Vial, François de Hatviny e Jacques Lacan até ser exposta no Museu d'Orsay em 1995, tornou-se a mais censurada das imagens nas redes sociais. Não é à toa que apenas em seis meses (julho a novembro) de 2017 (Fidelis, 2017, pp. 15-19), a censura sobre a expressão do corpo e da sexualidade em exposições, performances e peças teatrais ganharam as manchetes da mídia tupiniquim e inflamaram paixões.

O observador remoto contemporâneo talvez ainda não saiba, mas a reeducação de seu olhar é alvo de uma profunda e veloz reorganização de saberes e de poderes que incide diretamente em suas capacidades cognitivas, afetando a liberdade de racionalizar sensações e administrar percepções. São os procedimentos de subjetivação do observador que estão sendo transformados, de modo que moralismos privados sejam impostos em espaços públicos, reais ou virtuais. São os nossos modos de sentir, isto é, de constituir perceptos e afectos que estão em jogo. Nos roubaram Pindorama... Em seu lugar plantaram a tristeza numa terra enfim fertilizada pela noção quinhentista de pecado.

Referências

- BUENO, Eduardo. *Como era gostoso Hans Staden: um livro para devorar*. In: STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 2008, pp. 7-13.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em <objdigital.bn.br>, Biblioteca Nacional. Acessado em 21/05/2017.

- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 11-12.
- FIDELIS, Gaudêncio. *Não à censura*. In: Revista Cult nº 230, São Paulo, Ed. Bregantini, 2017, pp. 15-19.
- GAYFORD, Martin. *Michelangelo: uma vida épica*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GIANNETTI, Eduardo. *Ultra aequinoxialem non peccari*. Disponível em <folha.uol.com.br/fsp/ilustrad>. Acessado em 22/05/2018.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1956.
- MENZIO, Eva (ed.). *Artemisia Gentileschi: cartas precedidas de las actas del proceso por estupro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.
- MORREL, Vivienne. *'The four parts of the world': representations of the continents*. Disponível em <vivienemorrell.files.wordpress.com/2014/11/>. Acessado em 23/05/2018.
- PRECIADO, Paul B. *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires: Malba, 2017.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2002 (vols. I e II).
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre, L&PM, 2008.