

# PERSISTÊNCIA DO PARADIGMA INDICIÁRIO NA GESTUALIDADE ENTRE IMAGENS CIENTÍFICAS E IMAGENS ARTÍSTICAS

**Hortência Nunes Abreu**

Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMO

A reflexão desse texto apoia-se nas noções de *Nachleben* e *Pathosformel*, propostas por Aby Warburg e parte da experiência de observar e estudar o *Atlas Mnemosyne*, ao apostar que o exemplo warburguiano, pronto a ser desdobrado, enriquece as possibilidades de entender a circulação das imagens no âmbito da rememoração histórica, através das experiências de transmissão do conhecimento. Essa reflexão se desenvolve a partir da gestualidade nos estudos warburguianos, principalmente em relação à noção de

pathosformel. Além disso, destaca-se a ideia do corpo fragmentado cujas representações estavam vinculadas ao paradigma indiciário e aos temas da morte e da violência. Para isso, evoquei Alphonse Bertillon, Giovanni Morelli e outros, além de artistas dentre os quais estão Andrea Mantegna, Auguste Rodin, Adolf Menzel, Rembrandt e Marcel Duchamp, para pensar uma possível rota imagética, em que a representação da violência e o cientificismo se cruzam, transformando o imaginário através da história da arte ocidental.

**Palavras-chave:** Aby Warburg. Mnemosyne. Paradigma indiciário. Gestos. Corpo fragmentado.

## Introdução

Um dos capítulos do livro *A imagem sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Georges Didi-Huberman nos coloca a seguinte pergunta: “Como se trama, persiste e se transforma a memória dos gestos?” (2013, p. 193). Com a questão, se propõe a pensar como seriam conduzidos ou transmitidos os gestos memorativos ao longo da história da arte figurativa. Uma das primeiras constatações que o autor apresenta leva em consideração que tudo o que acontece no corpo depende de uma montagem de tempos. Montar significa compor diversas partes em um mesmo plano, unir peças, elementos, justapor coisas distintas. Na arte, no cinema, na fotografia, a montagem parte dos detalhes e de pequenas peças e as une de forma que um novo significado possa surgir a partir do choque provocado entre elas. Assim, deveríamos, no mínimo, deslocarmo-nos no tempo de maneira mais livre para perceber os movimentos que um *corpus*, um corpo ou suas partes são capazes de realizar. Trata-se de uma passagem entre os tempos históricos desamarrados da lógica linear que certa visão da história teceu. A memória dos gestos é um tema tão complexo que nos destinamos aqui apenas a uma parte fragmentada do assunto. Afinal, estamos falando de traços através dos quais jamais detemos o todo.

No ensaio *Sinais – Raízes de um paradigma indiciário*, escrito pelo italiano Carlo Ginzburg, em seu livro *Mitos, emblemas sinais*, o autor faz uma comparação entre os métodos de Sigmund Freud, Sherlock Holmes e do historiador da arte italiano Giovanni Morelli com o objetivo de compreender o paradigma indiciário presente nas ciências humanas a partir do fim do século XIX.

Ginzburg, citando o historiador da arte inglês Edgar Wind, diz que Morelli não é um historiador da arte como os outros. Seu livro está

[...] salpicado de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído por suas impressões digitais [...] qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal (1989, p. 145).

O método *morelliano* embasava-se na habilidade de reconhecer, nos detalhes menos importantes, a autoria da obra em questão (**Fig. 1 e 2**). Em vez de se ater às características mais vistosas e mais facilmente imitáveis, o conhecedor de arte deveria se ater aos pormenores, como orelhas, forma das unhas e dedos. O método de Morelli foi comparado ao dos detetives, pois, a partir dele, o conhecedor de arte poderia descobrir o autor do quadro como um detetive se empenha em descobrir o autor do crime, baseando-se em indícios e traços.

O paradigma indiciário abordado por Ginzburg ao longo do ensaio passa a ser explorado exhaustivamente em meados do século XIX, devido à dificuldade de controle do Estado sobre indivíduos criminosos que reincidiam no delito. A necessidade dessa identificação por parte do Estado tornou-se cada vez maior com a delimitação de uma luta de classes, quando os interesses de grupos dissidentes e dos governos locais passaram a entrar cada vez mais em conflito. Em 1879, Alphonse Bertillon propôs um método antropométrico que propunha identificar os indivíduos pela via quantitativa. Entretanto, devido às falhas de seu método, posteriormente ele agregou o retrato falado, uma descrição verbal das características fisionômicas, possibilitando uma maior precisão neste trabalho. Ginzburg relata que

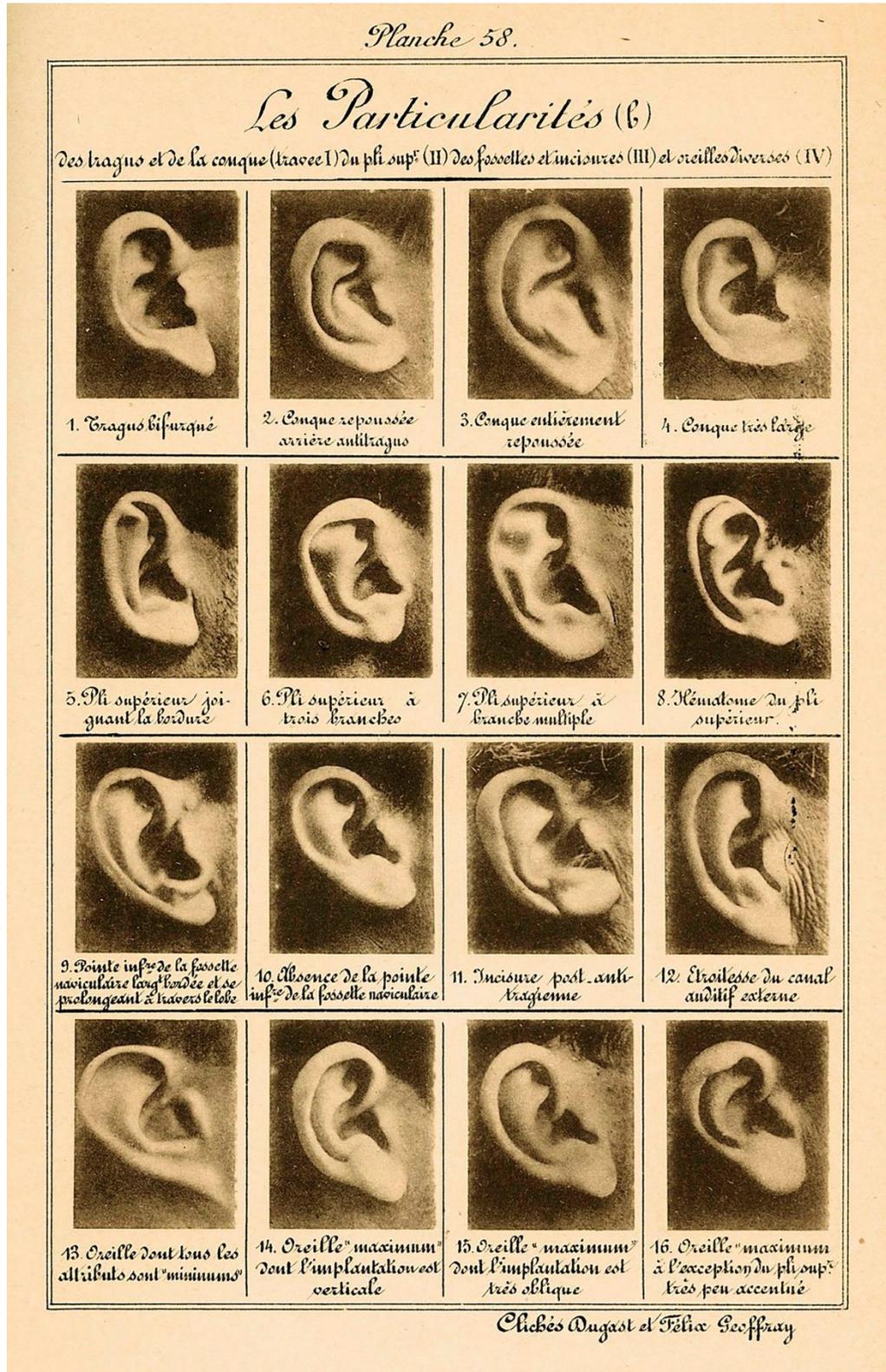
As páginas de orelha exibidas por Bertillon relembram irresistivelmente as ilustrações que, nos mesmos anos, Morelli incluía nos seus ensaios. Talvez não se tratasse de uma influência direta – ainda que seja surpreendente verificar que Bertillon, em sua atividade de especialista grafológico, considerava indícios reveladores de uma falsificação as particularidades ou “idiotismos” do original que o falsário não conseguia reproduzir e, eventualmente, substituía pelas suas próprias (1989, p. 147).

Mas um método viria a substituir o de Bertillon, proposto por Francis Galton: as impressões digitais. Ginzburg nos relata uma efetiva intimidade entre as pesquisas de Jan Evangelista Purkyně sobre as digitais e o caminho tomado pela medicina para praticar o diagnóstico, considerando o indivíduo na sua singularidade, com sintomas individuais. Purkyně teria percorrido o caminho do abandono das artes da adivinhação, como a leitura das linhas das mãos, para a leitura das linhas da digital, excluindo qualquer interpretação que o saber das artes divinatórias pudesse oferecer a partir delas.

Didi-Huberman observou que o tipo de apresentação que se forma em torno do paradigma indiciário dentro das ciências da identificação aproxima-se de outras formas de apresentabilidade do conhecimento científico e, desde a perspectiva de Morelli, também das artes. Apenas para citar alguns exemplos da ciência, temos o *Systematischer Bilder-Atlas*, de Johann Georg Heck, e as *Tavole anatomiche*, de Paolo Mascagni (Didi-Huberman, 2011, p. 132). De alguma forma, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg é herdeiro dessa forma de apresentação, assim como seu estudo sobre Botticelli (2012), apesar de ambos introduzirem nela elementos desnorteadores que produzem saberes menos precisos que aqueles ditos científicos.

Nos estudos do arqueólogo italiano Andrea de Jorio, como também nos do psicólogo alemão Wilhelm Wundt, estão inseridas pranchas nas quais podemos observar os exemplos de gestualidade analisados durante suas pesquisas. Esse tipo de catalogação apresenta uma formatação típica das pesquisas positivistas, que elencam as imagens e as dispõem de forma uniforme criando o recurso da serialização e da uniformização dos objetos. Do ponto de vista científico, estariam eliminadas dessas formas de apresentação possibilidades de conflito, contradições e elementos considerados fora do campo ou do enquadramento.

Didi-Huberman, em seu texto do catálogo *Atlas ¿ Como llevar el mundo auestas?* (2010), expõe de forma bastante clara como fenômenos similares de apresentação científica que proliferaram nos séculos XVIII e XIX não são outra coisa que formas de visualizar quantidades. Para o autor francês, o projeto positivista também gerou, a partir de si mesmo, inúmeras crenças e espectros imaginários, como a determinação de que a fotografia seria portadora do poder de exibir um dado *factual*, puramente *real*, que elimina a possibilidade do que está fora do quadro, ou que seu próprio enquadramento seja uma construção. Eu gostaria de pensar de que maneira os artistas fizeram uso dessas formas de visualização ou dessas visualidades que estavam em voga no século XIX em relação ao paradigma indiciário.



**Figura 1.** Dugast e Felix Geoffroy. Doze imagens de orelhas (Prancha 52), pertencente ao livro *Identification anthropométrique: instructions signalétiques*, c. 1880-1893. Impressão fotomecânica, 243 mm x 157 mm Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

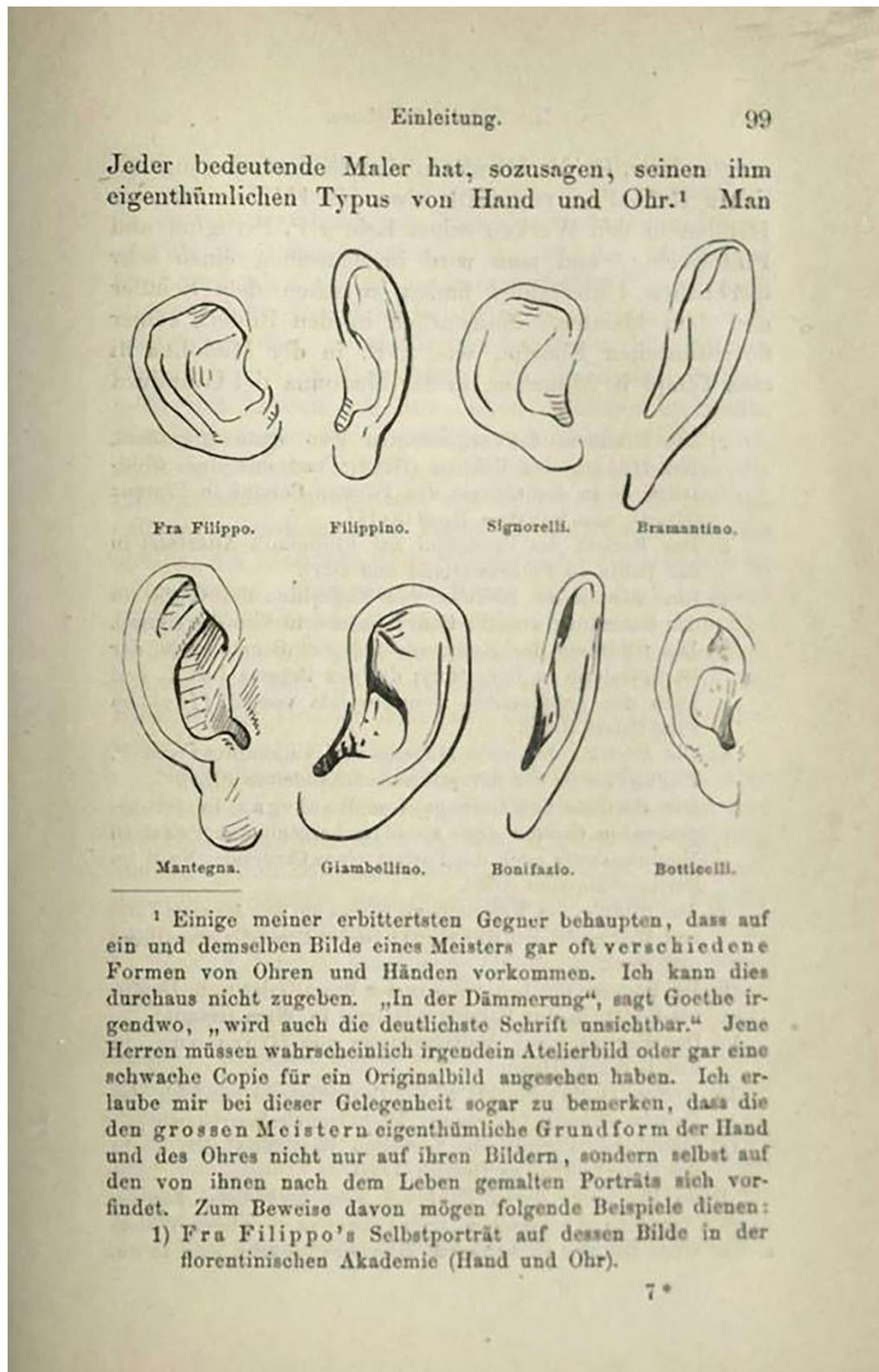


Figura 2. Giovanni Morelli (1816 - 1891). Prancha do livro *Della Pittura Italiana*, 1897  
Galleria e Museo Borghese, Roma, Itália

## O gesto esboçado

Auguste Rodin utilizava o termo *bozzetti* (esboços) para nomear certos estudos ou peças em argila de braços, mãos, cabeças e pernas que costumava realizar com seus assistentes. Esses elementos revelam que o artista criou um repertório ou léxico de formas utilizadas para compor, montar e recriar seus trabalhos a partir de unidades menores, rearranjadas e remontadas. Ao invés de buscar uma totalidade, há uma obstinação pelo detalhe que Rodin expressa compondo a partir da singularidade, como ele fazia com essas peças, criando algo parecido a uma *assemblage*.

A partir da revolução iluminista, foi fundada a possibilidade do conhecimento do todo em função das partes, e o corpo não ficaria de fora dessa postura científica. Isso se verifica, como era de se esperar, também na pintura e outras expressões figurativas.

Está claro, é possível encontrar um grande número de precursores, mas, no século XVIII, ocorre uma substituição. A unidade divina conferida ao homem estava irredutível: seus pedaços não formavam elementos constituintes. Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo (Coli, 2010, p. 297).

Assim, como relata Jorge Coli, um certo gosto pelo fragmento é inaugurado e surge um fascínio pelo corpo que se desmembra. Rodin, por exemplo, superestimava as peças que correspondiam às mãos e aos braços. A quantidade de esboços que ele fez para a composição de gestos dentro de suas esculturas nos revela isso. Como sugere Hélène Marraud no livro *Rodin Revealing Hands*, o artista utilizava estudos feitos em tamanho real de um projeto para compor outros grupos de esculturas ou *assemblages* (2011, p. 11).

Rodin demonstrava o seu interesse pela Antiguidade através de sua coleção de fragmentos que ele adquiria em antiquários de Paris. O artista colecionou cerca de seis mil peças egípcias, romanas e gregas entre 1893 e 1917<sup>1</sup>. Para ele, a antiguidade pertencia àquele imaginário de formas inacabadas que foram extremamente cultuadas como objetos de grande valor e inspiração, tornando-se um gesto deliberado em sua obra. Um exemplo disso é um de seus esboços, cujos dedos estão a ponto de desaparecer e parecem fazer referência a uma peça de mármore de sua coleção.

Rodin se recusava a tomar moldes de modelos vivos e usá-los no lugar das peças que ele modelava, embora tivesse alguns moldes das mãos de Balzac ou Hélène Porgès. Entretanto, como revela Sacha Guitry, Rodin “[...] pegava um pouco de argila e criava mãos como se enrolasse cigarros” (apud Marraud, 2011, p. 43)<sup>2</sup>. Guitry também relata que o artista realizava essas peças de uma forma que nos lembra as *Sculptures involontaires* (Esculturas involuntárias) de George Brassai, um conjunto de imagens que o fotógrafo publicou com Salvador Dalí, num dos fascículos da revista *Documents*. A forma de realização da peça ocupa um lugar mais próximo à banalidade de um ato como enrolar cigarros, ou um ingresso de teatro. Didi-Huberman as comparou à *Elevage de Poussière* (Criação de poeira) de Marcel Duchamp e Man Ray, de 1920, como exemplos de imagens em que é possível ver as

<sup>1</sup> “Rodin’ taste for Antiquity was a determining factor in this development. The hands he gradually amassed, in marble or in clay, acquired from Parisian antique dealers, throughout his career, and bearing a memory of the figures they once belonged to, have survived in a fragmentary state.” (Marraud, 2011, p. 35).

<sup>2</sup> “He would take some clay and he made hands as one rolls cigarettes [...]” (Guitry apud Marraud, 2011, p. 43). Tradução livre.

marcas do tempo. Assim, o gesto cria uma espécie de relação automática (como a escrita automática surrealista), evidenciando o aspecto inconsciente que a perpassa. A imitação presente nesse ato revela não só uma arbitrariedade, mas também seu lado compulsivo, tão caro aos Surrealistas que, após Rodin, buscavam encontrar na vida os elementos de uma arte do inconsciente.

Mentre il grafitto costituiva una forma di scrittura tattile direttamente “spuntata sui muri”, le minuscole “sculture” fotografate da Brassai costituiscono un repertorio di forme direttamente spuntate da contatti involontari o, meglio, “automatici”: è la forma che assume la pasta dentifricia, quando la si estrae del tubetto, secondo un “caso morfologico” produttore, scrive Dalí, di “stereotipia fine e ornamentale” [...] È infine il biglietto dell'autobus dimenticato, strappato e arrotolato, che l'artista dice d'aver “trovato nella (e estratto dalla) tasca d'un burocrate” (Didi-Huberman, 2013, p. 108-109)<sup>3</sup>.

Didi-Huberman aponta em tais imagens o destino extremo dos acessórios em movimento que Aby Warburg havia estudado em pinturas do Renascimento. O “panejamento” é levado a uma grande *residualidade*, que ele percebe no bilhete de ônibus enrolado do pequeno grupo de imagens de Brassai. O panejamento seria, nesse caso, o lugar destinado à ação, ao movimento e ao erotismo, que o autor viu separar-se do corpo da Ninfa e escapar para outras representações em diversas pinturas. Didi-Huberman percebe, através do tempo, uma tendência do panejamento em ir se distanciando do corpo e adquirindo uma vida residual. Esse panejamento que acolhia a dimensão *patética* da imagem, dimensão afetiva do corpo da Ninfa, agora carregaria de maneira metafórica e metonímica a substância imaginária do desejo (2013, p. 25). Dessa forma, as mãos realizadas por Rodin, quando comparadas às *Esculturas involuntárias*, tornam-se abrigo da residualidade de um *pathos*, o *pathos* do corpo algum, do corpo que não está ali representado, pois elas manifestam uma vida própria, como Reiner Maria Rilke afirmou em texto dedicado ao escultor. O poeta as descreveu como mãos pequenas e independentes que sem pertencer a nenhum corpo, estavam cheias de vida (1934, p. 34-36).

Arriscaria dizer que essa vida própria de que fala Rilke, essa história das mãos, seja a história dos gestos e também a trajetória de um *pathos*, pois onde falamos de erotismo estamos também, no uso psicanalítico da palavra, referindo-nos à pulsão que Sigmund Freud denominava como pulsão de vida.

Uma pintura de 1852 de Adolf Von Menzel, *Interior do ateliê com moldes*, mostra-nos a parede do estúdio do artista, na qual vemos pendurados fragmentos de braços, mãos e um crânio, que serviam de moldes de observação para desenhos e pinturas. Esse tipo de coleção foi aceito com certa reserva em meados do século XVIII, pois facilitava o estudo das partes do corpo dentro do ateliê do artista. O que vemos nessa pintura é uma composição por fragmentos, desde o ponto de vista do estudo, embora não fosse comum ainda mostrá-la como um trabalho final. Em outra pintura do mesmo artista, *A parede do ateliê* (1872), podemos ver de forma ainda mais surpreendente um conjunto de cabeças, torsos e mãos penduradas na parede do estúdio, convocando a uma imagem sombria de espécies de elementos mórbidos,

---

<sup>3</sup> “Enquanto o grafite era uma forma de escrita tátil diretamente “despontada sobre os muros”, as minúsculas “esculturas” fotografadas por Brassai constituem um repertório de formas diretamente surgidas dos contatos involuntários, ou melhor, “automáticos”: é a forma que assume a pasta de dente, quando é extraída do tubo, de acordo com um “caso morfológico” produtor, escreve Dalí, de uma “estereotipia fina e ornamental” [...] é enfim o bilhete do ônibus esquecido, rasgado e enrolado, que o artista diz ter “encontrado no (e extraído do) bolso de um burocrata” (Didi-Huberman, 2013, p. 108 -109). Tradução livre.

que nos confundem sob a luz que os ilumina. E também o que se pode perceber na enorme quantidade de mãos, braços e pernas modeladas por Rodin e vários de seus assistentes, guardada em gavetas cheias de areia, que fazem lembrar uma caixa mortuária, com uma quantidade excessiva de membros. Dependendo de como eram vistas essas mãos, elas podiam acusar vida e morte, sem, entretanto, estarem vinculados a qualquer tipo de corpo.



**Figura 3.** Auguste Rodin (1840 – 1917). *Caixa com braços e pernas* (Drawer of limbs), cerca de 1890  
Fotografia Musé Rodin, Paris, França.

No Museu Rodin elas se tornam peças de vitrine (**Fig. 3**), nas quais o valor de estudo quase se tornara invisível. Para um olhar um pouco mais disperso, a beleza com a qual podemos investi-las nos diz que elas já estão prontas, ou são obras que não precisam ser finalizadas. Se mexerão daqui a alguns minutos, ou nos ofertarão seu poder de morte, aludindo a um cadáver qualquer. Mas não são mãos descarnadas. E se por acaso alguém as fotografa em uma luz apropriada e as emoldura, então tornam-se as mãos de algum dançarino, recortadas em um gesto da coreografia. Ao percorrer os corredores iluminados do museu e se deparar com aquela sala aquecida, o ar congelado da morte realmente se esvai. Somente algumas mãos e braços sem dono, brancos de gesso estabelecem uma conversa sobre a perda. Mas o gesto compulsivo do escultor propõe, por fim, que fabricar os membros dessa escultura ausente, como braços, pernas, cabeças, é a tentativa de que ela possa ser repetida um milhão de vezes, em suma, que ela sempre possa pender para algum tipo de vida.

Uma preocupação central de Warburg era o significado do corpo e, em particular, do corpo em movimento como veículo expressivo da psique humana. Por trás da retórica convencionalizada da gestualidade corporal havia uma poderosa conexão entre o corpo dinâmico e os impulsos básicos primitivos, que, ainda que sublimados na cultura, nunca estavam de todo ausentes (Rampley, 2011, p. 44).

A ideia esboçada nesse trecho por Mathew Rampley num texto sobre Aby Warburg e cinema parece ser perceptível num conhecido vídeo de Richard Serra, *Hand catching lead* (Mão segurando chumbo), 1968: o artista filma a si mesmo (nesse caso, seu braço) ao efetuar o gesto de tentar agarrar uma folha de chumbo, que vai deixando marcas em seus dedos. E o contrário também pode ser verdadeiro, quando os dedos do artista marcam a folha de chumbo. O ato é de impressão e também é um gesto reflexo, evocado desde seu duplo estatuto, entre a dimensão pulsional e simbólica. Serra, nesse vídeo, realiza um gesto repetitivo, no qual reata forças primitivas, como seu potencial de reagir instintivamente com uma ação proveniente da cultura, que é a marcação e a impressão das mãos através da folha de chumbo. Conjuga duas dimensões numa mesma ação através do vídeo, que é somente a versão tecnológica da compulsão à repetição. O artista explora a complexidade de seu ato, pensando o gesto e sua existência na geração das imagens técnicas. Isso sem excluir o corpo dessa dimensão, embora através do fragmento, exibindo na gestualidade a própria invenção da imagem em movimento.

### Gesto e lembrança de uma morte

A palavra *investigar* tem origem desconhecida, mas sua força semântica encerra-se, ou se multiplica, justamente na busca de um rastro. Investigar imagens seria colocar nossos passos nos passos delas, persegui-las, e, portanto, não poderemos ter nada mais do que essa investigação aqui representada, sob palavras ou imagens. Uma busca, portanto, de onde podemos desde já excluir qualquer conclusão.

Em 1959, Marcel Duchamp realizou um trabalho chamado *Torture-morte* (Fig. 4), realizado numa mesma série em que se encontram *Sculpture-Morte* e *With my tongue in my cheek* (Com minha língua na minha bochecha). As palavras *tortura* e *morte* aparecem abaixo da peça colocada dentro de um relicário. Além disso, o fato de vermos a planta dos pés na escultura de Duchamp poderia nos remeter também à imagem de uma pegada, como é o caso do trabalho de Jasper Johns chamado *Memory Piece (Frank O'Hara)* (Pedaço de memória (Frank O'Hara)), de 1970, formado por um conjunto de gavetas com areia marcada pela pegada da escultura de um pé, que é exibido acima delas numa caixa de madeira. Há duas imagens que eu gostaria de trazer para essa reflexão, imagens em que os pés estão representados da forma como Duchamp nos faz ver o pé em seu trabalho: o *Compianto sul Cristo Morto* (Lamentação sobre Cristo Morto), de Andrea Mantegna, de 1490 (Fig. 5), e *Anatomische les van Dr. Jan Deijman* (A lição de anatomia do doutor Deyman), de Rembrandt, 1656 (Fig. 6). Se tomarmos essas outras pinturas como “modelos”, mesmo que indiretos, saberemos que a posição do pé de Duchamp assinala sua relação com a morte, além do título inscrito sobre a escultura.

Tomemos de empréstimo o que diz Jean-Luc Nancy em sua digressão sobre o *passo*:

Tentemos avançar ainda na compreensão do *vestigium*. Essa palavra designa a planta do pé, e sua impressão ou seu rastro. Tirar-se-á, se posso assim dizer, dois traços não imageiros. O pé, primeiramente, é o oposto do rosto, é a face ou a superfície mais dissimulada do corpo. Poder-se-á pensar aqui na apresentação, em suma ateológica, do *Cristomorto* de Mantegna, com as plantas dos pés voltadas para nossos olhos (2012, p. 303).



**Figura 4.** Marcel Duchamp (1887 – 1968). *Torture-morte*, 1959  
Moscas presas em gesso pintado, papel montado em madeira, em caixa de vidro, 29,5 x 13,4 x 10,3 cm  
Centre Pompidou, Paris, França.

Quando Nancy diz *dissimulada*, devemos pensar encoberta, oculta, pouco notável. A face mais encoberta é a sola do pé, uma face que só é vista caso o corpo esteja estirado, deitado, caído ou morto. Uma face que, quando está presente, denota a descoberta de uma imagem oculta, ao mesmo tempo que indica a passagem. A representação de Mantegna é ateológica porque representa Cristo morto, seu corpo mortal, e não o corpo glorioso; a pintura torna humana a figura que supostamente poderia ter vencido a morte. Exceto pela auréola que vai sobre a cabeça, nenhuma outra característica da pintura poderia diferenciar esse corpo do corpo de outro prisioneiro. De certa forma, esse corpo que executa a passagem da vida para a morte não se erguerá novamente e os olhares que velam por ele são os olhares que aceitam, não sem grande pesar, que ele se vá.



**Figura 5.** Andrea Mantegna (1431 – 1506). *Lamentação sobre Cristo morto*, 1475-1478  
Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália.



**Figura 6.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669). *A lição de anatomia do doutor Deyman*, 1656  
Óleo sobre tela, 100 x 134 cm. Historisch Museum, Amsterdam, Holanda

Na pintura de Rembrandt e também na de Mantegna, as figuras são vistas de frente para o espectador, de modo que estamos de frente para a planta dos pés desses dois corpos. O corpo de Cristo estende-se em nossa direção, deitado sobre uma mesa de mármore. O corpo na mesa de anatomia tem a cabeça suspensa no ato da dissecação do crânio, enquanto sua barriga encontra-se aberta, e a massa avermelhada representada de frente para nós demonstra como o autor da cena desejava o envolvimento de seu espectador. Estamos diante da ação e do corpo, de frente para ele, aberto para a nossa observação, inspeção e análise. Estamos diante do seu interior, do qual vemos uma massa indefinida, manchas, pinceladas, provavelmente o interior de um corpo vazio, do qual os órgãos já foram extraídos.

Voltando ao caso de Duchamp, poderíamos nos perguntar de que se trata a presença das moscas, se elas sugam o sangue do morto, ou se foram pisoteadas por um corpo ainda vivo. Elas estão sinalizando um resto de vida nessa tortura sobre a carne morta? As moscas, como é sugerido por Pilar Parcerisas em seu livro *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, são o ponto de transição entre a vida e a morte, já que esse inseto se alimenta e se reproduz sobre um outro corpo morto. A representação da mosca pertence à longa tradição do gênero da natureza-morta. O caráter da vida efêmera está aliado a sua representação também como uma vida que se transforma: a larva torna-se mosca adulta e gera novas larvas. Tomemos agora uma pintura de Theodore Gericault, *Étude de main attrapant une grosse mouche* (Estudo de mão capturando uma mosca), na qual é possível ver uma mão, que não sabemos se pertence a um corpo vivo ou morto; repousa sobre um apoio no qual também vemos pousada uma mosca, e ao seu lado se depositou um pedaço de osso. Os elementos aqui estão muito claros, mas não é possível perceber se a mão de Gericault tenta capturar a mosca e, portanto, matá-la, ou se ela está já desferindo seu último gesto na queda sobre uma superfície qualquer. A ambiguidade dessa imagem nos faz perceber o caráter transitório desses elementos, do próprio gesto na pintura, como objeto de transição, seja na representação de um movimento, ou na semântica que rodeia sua construção.

De todo modo, a escultura de Duchamp congela um momento associado à morte e à tortura, o que nos leva no desenrolar de nossa miríade de imagens a uma alegoria da morte. O tríptico fala sobre a morte da pintura, da figura e do retrato, mas não só isso, já que se tomarmos como referências as imagens vistas até aqui, percebemos na presença de corpos fragmentados que recordam a morte do próprio corpo humano, em pedaços, sem vida. *Torture-morte* é uma referência ao termo *Nature morte*, gênero consagrado na pintura por retratar elementos perecíveis, alegorias da morte, como crânios, velas, livros, lembranças da curta passagem da vida para a morte e do tempo escasso. Mas Duchamp escolhe, nessa alusão, um membro do corpo humano, ao invés de investir como em *Sculpture morte*, nas imagens de alimentos perecíveis a que os pintores consagraram suas naturezas mortas.

O corpo torturado e ausente, representado pela planta de um pé coberta de insetos levar-nos-á, se seguirmos o ondulante caminho das pinturas de Rembrandt e Mantegna, a uma fotografia que se tornou emblemática não só por seu contexto político, mas também por suas possíveis referências simbólicas no que concerne à história da arte. Talvez tenha sido o escritor inglês John Berger quem, pela primeira vez, apontou a semelhança entre a posição de Che Guevara na fotografia de Freddy Alborta (**fig. 7**) e uma outra lição de anatomia de Rembrandt, *De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, (A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp), de 1632 (**fig. 8**).



**Figura 7.** Freddy Alborta (1932 – 2005). *Exibição do cadáver de Ernesto Che Guevara*, 1967  
Fotografia sobre papel, 29 x 39 cm. Museo de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina



**Figura 8.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669). *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, 1632  
Óleo sobre tela, 216 x 169.5 cm. Mauritshuis Royal Picture Gallery, Hague, Holanda.

Questionado por Leandro Katz em seu filme *El día que me quieras* (No dia que me quiseres), de 1997, sobre a semelhança das imagens, o fotógrafo respondeu que nem sequer se lembrava dessa pintura, talvez nunca a tivesse visto. Realmente, a imagem pode ter aparecido para ele sem que se desse conta, e então a impressão daquele cadáver posto na mesa de estudos teria subido de sua memória ao enquadrar a câmera naquela espécie de lavanderia em Vallegrande. Lá também podiam ser vistas formigas, como vemos no filme de Katz, passeando pelo corpo de Guevara, no trânsito entre a vida e a morte, o mesmo trânsito que fazem as moscas, ao passearem sobre um cadáver, à procura de alimento. Alguns homens, no vídeo que registra o momento em que a foto de Alborta foi feita, retiram as formigas do cabelo da vítima, em um gesto de zelo que não se destina a um cadáver comum. No lugar do militar que aponta para o ventre do guerrilheiro, na pintura de Rembrandt o professor de anatomia estende o instrumento em direção ao seu objeto de estudo, enquanto um grupo de observadores se coloca em volta do professor, mirando não o cadáver, mas um livro aberto à frente do corpo.

A estranha exclusão do corpo, embora ele seja posto à mostra, tem seu paralelo no fato de que a famigerada verossimilhança do quadro de Rembrandt se revela apenas aparente quando observada mais de perto. É que, ao contrário de toda praxe, a dissecação representada aqui não começa com a abertura do abdome e remoção dos intestinos, mais sujeitos à putrefação, mas com a retalhação (e isso também talvez indique uma dimensão punitiva do ato) da mão criminosa (Sebald, 2010, p.25).

Como relata W. G. Sebald, no livro *Os anéis de Saturno*, o corpo cadavérico analisado pelo Doutor Tulp é o corpo de um criminoso chamado Aris Kindt, o corpo que podia ser usado para fins médicos e científicos. Não podemos nos esquecer de que o corpo de Guevara era um corpo em parte similar ao de Kindt, um corpo de prisioneiro, que pode ser cortado, perfurado, aberto ou fragmentado. Supostamente, parece terem sido amputadas as mãos do corpo de Che para atestar que, de fato, era o corpo do guerrilheiro procurado. Através de suas digitais, poderia ser comprovada a eficácia da operação que se destinava a minar o processo revolucionário.

Voltando à descrição de Sebald sobre a mão de Kindt:

Essa mão não é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatômicos. Os tendões expostos, que, segundo a posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da direita. Trata-se, portanto, de uma pura reprodução escolar, retirada obviamente sem muita reflexão do atlas anatômico, o que transforma essa pintura, de resto fiel à realidade, se assim podemos dizer, na mais crassa deturpação exatamente no centro de seu significado, lá onde as incisões já foram feitas. É muito pouco provável que Rembrandt tenha aqui se equivocado por uma razão ou outra. Antes, parece-me deliberada a falha na composição. A mão disforme é o sinal da violência cometida contra Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a guilda que lhe comissionou a obra, que o pintor se identifica. Somente ele não tem o rígido olhar cartesiano, somente ele o percebe, o corpo extinto e esverdeado, somente ele enxerga a sombra na boca semiaberta e sobre o olho do morto (Sebald, 2010, p. 25-26).

Passamos dos pés às mãos muito rapidamente. Porque antes o que nos falava da morte eram os pés, já desligados do chão, de frente para nós, porque o corpo estendido, deitado, alude ao corpo morto, significa o corte da verticalidade do ser passante, mas, ainda assim, sem se esquecer de seu passo. Se a mão dissecada de

Rembrandt se refere à sua cumplicidade com o cadáver ali exposto, poderíamos pensar que essa torção, ao colocar a mão esquerda no lugar da direita, seja uma torção da noção de imitação, sua completa distonia com o pensamento do corpo totalizado. Uma fragmentação, a exibição de um detalhe torto, para marcar a exclusão desse corpo da cena em que ele se ambienta. A exclusão do corpo como peça de uma análise que, ainda presente na cena, é negligenciada pelos olhares dos alunos do Doutor Tulp. Se Rembrandt percebe o corpo de Aris Kindt, ele o demonstra através do detalhe da mão dissecada. É com o corpo, ou cada parte desse corpo, que ele se identifica.

O pé de Duchamp, impedido de pisar, revela sua contiguidade com a morte. Nesse caso, não é só a morte física, a morte de um corpo, ou outro, mas também a morte simbólica, dirigida ao objeto artístico. Didi-Huberman (2008, p. 164), em um comentário sobre os esboços de Rodin no livro *La ressemblance par contact: Archéologie: anachronisme et modernité de l’empreinte*, percebe uma destruição figurativa nesses elementos, nesses pedaços. O que ele chama de corpo-fragmento, aparece em função da ausência parcial do corpo, numa desconstrução de seu referencial, da totalidade anatômica e da forma humana. Essa desconstrução do corpo, do referencial, de uma unidade previamente estabelecida, poderia por ora nos fazer pensar em um outro tipo de visibilidade desse corpo. Didi-Huberman verá, também, a própria morte da escultura tradicional. Nesse sentido, poderíamos aproximar Duchamp de Rodin? Parece que sim, caso seja esse também o sentido sugerido por Parcerisas, ao ver o indício da morte da figura nesse trabalho. Ao mesmo tempo, essa cadeia está enlaçando formas distintas de ver o corpo, de introduzi-lo, de deixá-lo morrer ou perecer.

## O dilaceramento como gesto

Observando a pintura *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, outras imagens se interpõem: uma gravura de Francisco de Goya, dos *Desastres de la guerra* (Desastres da Guerra), de 1810-1815, e alguns estudos de Gericault, nos quais vemos membros amputados, braços e mãos separados de seus corpos. A série dos *Desastres*, retratada a partir dos acontecimentos da Guerra de Independência da Espanha (1808–1814) e do sofrimento decorrente do abuso da violência de ambos os lados combatentes, não nos revela um artista empenhado em uma representação patriótica, mas um sujeito capaz de fazer o retrato das violações e dos padecimentos dos indefesos, gente de seu próprio povo, mas também aqueles que do lado “inimigo” sofriam com a guerra insana e sempre a serviço do poder.

A imagem de Pedro Américo é singular por trazer uma representação do corpo do herói despedaçado, é das únicas representações de Tiradentes em que seu corpo se encontra retalhado. O gesto punitivo ali é associado à pena imposta a Jesus Cristo, ao tentar igualar as figuras e elevar ainda mais a condição aurática em torno do herói, que, após ser enforcado, teve seu corpo cortado em pedaços e abandonado em diferentes lugares para ser visto como caso exemplar. O corpo de Tiradentes, embora associado à figura do Cristo, conforme o crucifixo que se encontra a seu lado, não é um corpo glorioso, que sobrevive à morte. Vendo esse corpo despedaçado estamos diante da impotência de sua figura.

Poderíamos realizar uma aproximação entre as imagens de Menzel já referidas e a pintura de Pedro Américo. Não seria devaneio pensar nisso, pois entre um processo de modelagem, tal como aquele representado nas pinturas, e essas peças mortuárias que a história conhece, há uma íntima conexão. Entre a vontade de conservar uma semelhança ou uma forma, como durante a modelagem de um corpo ainda em vida e a lembrança de um objeto de culto, *post mortem*, é possível também estabelecer

uma inegável ligação, a partir da qual ambas as imagens se ressignificam. Deveríamos, então, falar sobre aqueles tipos de máscaras mortuárias que nos antecedem nos séculos, e que portam uma hereditariedade infinita.

Según un sistema de creencias que caracteriza los rituales fúnebres de muchos pueblos, el primer efecto de la muerte consiste en transformar al muerto en una fantasma (la larva de los latinos, el éidolon y el phásma de los griegos), es decir en un ser vago y amenazador que permanece en el mundo de los vivos y retorna a los lugares frecuentados por el difunto. El objetivo de los rituales fúnebres es entonces el de transformar a este ser incómodo y amenazador, que no es otra cosa que la imagen del muerto, que vuelve obsesivamente, en un antepasado, es decir, algo que todavía es una imagen, pero benévola y separada del mundo de los vivos (Agamben, 2007, p. 425)<sup>4</sup>.

Essa é uma questão de suma importância na cultura ocidental, que nos move em torno da arte, de sua permanência, e em torno da nossa obsessão pelas imagens. Não só temos obsessão por elas, mas também são elas quem nos obsidiam, pois sabemos que retornam, insistentemente. Para que essas imagens não sejam infernais, é preciso torná-las benévolas, como diz o filósofo italiano Giorgio Agamben, o que quer dizer que temos de representá-las, simbolizá-las através de um ato como a modelagem de uma máscara, ou a pintura de um herói despedaçado. Para que esse fantasma não retorne de uma forma maléfica, é preciso criar a sua imagem, representá-lo e retirá-lo, então, do mundo dos vivos. Assim, “O inferno dos antigos aparece desde essa perspectiva como um inferno da imaginação: que as imagens não possam ter nunca um fim, que o parecido seja inextinguível é precisamente o inferno”.<sup>5</sup>

As imagens de Gericault colocam-se dentro de sua obra entre os estudos anatômicos e aqueles destinados à pintura conhecida como a *Le Radeau de la Méduse (A Balsa da Medusa)*, 1818-19. Nelas vemos uma espécie de um amontoado de braços e pernas amputados, cabeças de corpos ausentes, fragmentos sem pertencimento a algum corpo que desafiam a integralidade da representação da figura humana. A maior parte desses estudos parece-nos hoje como trabalhos finalizados, mas, se comparados com a famosa pintura, aparecerão como representações de partes de corpos anônimos, peças putrefatas, cabeças rompidas.

A invenção da guilhotina representou, segundo o historiador da arte Jorge Coli, a criação de um instrumento democrático. Antes de ser concebida, somente os aristocratas eram decapitados, enquanto os plebeus eram destinados à forca. A guilhotina era considerada na época um método menos cruel de morte. Durante o período revolucionário na França, era de se esperar que o cadáver e as condenações passassem a fazer parte do imaginário dos artistas de forma mais contundente.

---

<sup>4</sup> “Segundo um sistema de crenças que caracteriza os rituais fúnebres de muitos povos, o primeiro efeito da morte consiste em transformar o morto em um fantasma (a larva dos latinos, o *éidolon* e o *phásma* dos gregos), quer dizer, em um ser vago e ameaçador que permanece no mundo dos vivos e retorna aos lugares frequentados pelo defunto. O objetivo dos rituais fúnebres é então o de transformar esse ser incômodo e ameaçador, que não é outra coisa que a imagem do morto, que retorna obsessivamente, em um antepassado, algo que, todavia, é uma imagem, mas benévola e separada do mundo dos vivos” (Agamben, 2007, p. 425). Tradução livre.

<sup>5</sup> “El infierno de los antiguos aparece desde esta perspectiva como un infierno de la imaginación: que las imágenes no puedan tener nunca fin, que el parecido sea inextinguible es precisamente el infierno” (Agamben, 2007, p. 425).

As cabeças míticas da Medusa, cortada por Perseu, ou de São João Batista, obtida por Salomé numa bandeja de prata, cedem lugar agora a um contato presente, cotidiano, dessas cabeças verdadeiras, sem corpo, que o imaginário encarregava-se de multiplicar. Mais forte ainda, talvez, tenham sido as incessantes guerras “modernas” do período napoleônico, seus milhares de mortos, de aleijados. Essas guerras provocaram o aperfeiçoamento das técnicas cirúrgicas voltadas para as amputações e restaurações (Coli, 2010, p. 305).

Para a execução dos estudos e dos cadáveres presentes na Balsa da Medusa, Gericault frequentou necrotérios e salas de dissecação, adquirindo, do contato direto com esses corpos, imagens que nos assombram pela presença de elementos que só fazem atestar a morte de alguém, o padecimento de algum sujeito, a impossibilidade de lhes restituir vida ou movimento.

A gravura de Goya, por outro lado, evidencia o despedaçamento, como na pintura de Américo. O corpo não está ausente, está visivelmente despedaçado, como resultado de um gesto dilacerador. Essa diferença parece relevante, pois nos conduz a pensar sobre a presença do corpo em cada uma das imagens e que filiações podemos fazer a partir delas.



**Figura 9.** Nicolaes Berchem (1620 – 1683). *Hipócrates e Demócrito*, 1622. Óleo sobre tela  
Palais des Beaux-Arts, Lille, França.

Aby Warburg dedicou uma prancha de seu *Atlas* (painel número 75) a esse tema, onde reuniu imagens de Rembrandt, Guido Reni e Nicolaes Berchem (**Fig. 9**), entre outros. A partir delas, Warburg inicia uma reflexão sobre a melancolia, pois, ao unir entre as pinturas de anatomia uma imagem dos apóstolos Pedro e Paulo, na qual vemos a figura de Pedro postar-se em posição melancólica, inicia-se um novo ciclo de relações, que vão além da reflexão sobre a anatomia e sua ligação com a magia,

como nos informa o título da prancha<sup>6</sup>. O estudo da anatomia, em Warburg, dá acesso ao pensamento sobre a contemplação e o sofrimento, como podemos ver através da descrição de Maria Rita Kehl em *Tempo e o cão*:

Burton assina o prefácio de seu livro com o pseudônimo de “Democritus Junior”, numa referência ao comportamento de Demócrito tal como descrito (supostamente) por Hipócrates, que teria diagnosticado como melancolia o mal que levava seu paciente a retirar-se do mundo para o isolamento da natureza selvagem. A melancolia de Demócrito, cuja vontade de saber o fazia dissecar os corpos dos animais, também o levava a descrever e a rir de tudo. O riso de Demócrito seria uma manifestação da impossibilidade de tudo saber e da falta de sentido do mundo, manifestação tão melancólica quanto as lágrimas de seu antípoda Heráclito; mas aquele demonstrava frieza diante da dor dos homens muito diferente da piedade expressa pelo choro deste (Kehl, 2009, p. 71-72).

Há nessa prancha duas imagens que retratam Demócrito em seu isolamento, realizando trabalhos de dissecação. Sua postura melancólica em uma das cenas justificaria a adesão de Warburg à imagem de Reni já mencionada. Em uma citação do texto de Raymond Klibansky, Sergio Alcides relaciona a bile negra, um dos elementos associados à melancolia, ao desejo pelo conhecimento. Conforme lemos na citação, Marsílio Ficino afirma que a bile negra (que se insere na doutrina dos humores criada por Hipócrates) por sua semelhança ao centro da terra, causa no melancólico o desejo de ir ao “centro das coisas singulares”, fazendo elevar o conhecimento, sob o signo de Saturno, que é o mais alto dos planetas (Alcides, 2001, p. 131-173). Esse desejo de ir ao centro das coisas nos remeteria às imagens de dissecação e estudo anatômico, primeiramente realizados em animais e posteriormente em corpos humanos.

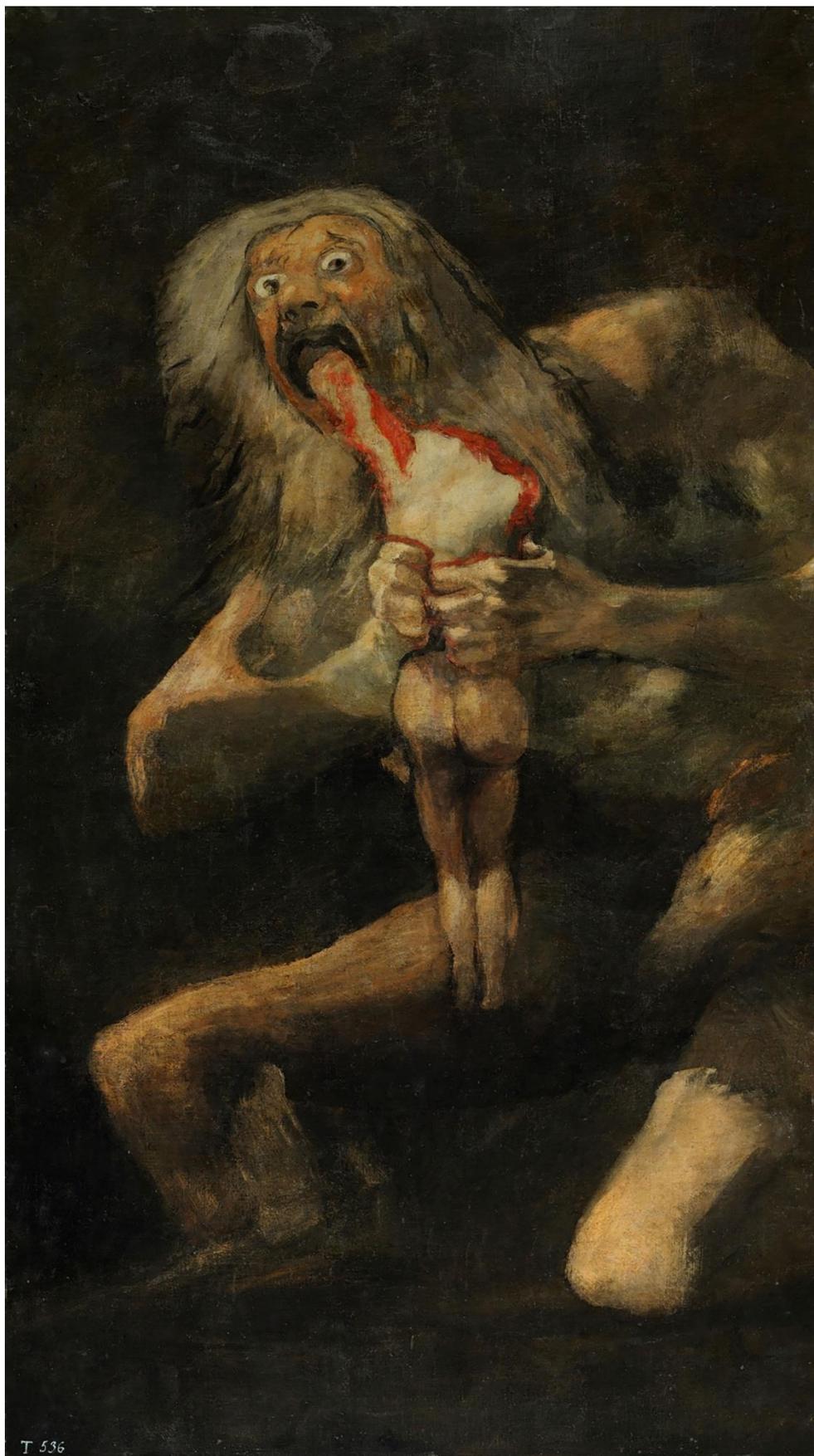
Por outro lado, se seguíssemos o fio da melancolia traçado por Jean Clair, chegaríamos a essa mesma figura, de *Chronos*, ou Saturno, cuja relação com o tempo nos leva a outra perspectiva. *Chronos* devora a si mesmo no sentido em que devora seus filhos, gerados a partir de si mesmo: “Nos mitos clássicos aparecem muitos dos elementos típicos da melancolia. Saturno ou Chronos são símbolos dela porque o canibalismo, o devorar-se a si mesmo, é um ato próximo à melancolia” (Marti, 2005).

Então uma imagem de Goya, *Saturno devorando a su hijo* (Saturno devorando seu filho), 1819-23 (**Fig. 10**), faria compreender o campo até aqui analisado. O ato de devorar o corpo (que nos devolve ao corpo despedaçado) é uma imagem que pode ser associada à melancolia.

De volta à prancha de Warburg, o que encontramos, através da associação da posição melancólica à anatomia, é o dilaceramento como um gesto de saber. Um saber não só sobre o corpo, mas sobre a própria condição humana e o tempo. A investigação representada pela abertura do corpo dos animais e em seguida do corpo humano remeteria às primeiras tentativas de previsão do futuro através da leitura dos órgãos humanos. A condição humana posteriormente esboçada no estudo da anatomia revela múltiplas faces não só das limitações do saber, mas também diz respeito à mortalidade e à duração do tempo da vida. O estudo da anatomia guiaria o ser humano também na sua busca por sanar os problemas da existência que impõe uma limitação física, o tempo do corpo, a incidência dos males que o afligem, a função dos órgãos, a origem da vida.

---

<sup>6</sup> Anatomia mágica. Exame dos intestinos – Busca pela sede da alma. Anatomia científica = contemplação por afluência do pranto fúnebre. Anatomia animal, patética e contemplativa [cfr. Carpaccio].



**Figura 10.** Francisco de Goya y Lucientes (1746 - 1828). *Saturno*, 1820 - 1823  
Técnica mista sobre revestimento mural transferido para tela, 143,5 x 81,4 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid, Espanha

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. La imagen inmemorial. In: AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adrian Hidalgo Editora, 2007, p. 423-435.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia. *Topoi: Revista de História*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p. 131-173.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Reina Sofía, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. Formes procesuelles: l’empreinte comme travail. In: *La ressemblance par contact: Archéologie: anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Saggio sul paneggio caduto. Trad. Aurelio Pino. Milano: Abscondita SRL, 2013.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: atualidade das depressões*. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

MARRAUD, Hélène. *Rodin revealing hands*. Paris: Musée Rodin, 2011.

MARTI, Octavi. El arte pensado sólo para especialistas está condenado a muerte. *El País*, dezembro de 2005. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2005/12/24/babelia/1135382776\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/12/24/babelia/1135382776_850215.html)>. Acesso em: novembro de 2014.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 289-306.

PARCERISAS, Pilar. *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Madrid: Siruela, 2008. (Biblioteca azul Serie mínima, 23).

RAMPLEY, Mathew. Aby Warburg y el cine. *Revista Carta*, Madrid, nº 2, primavera-verão, 2011. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>>. Acesso em: setembro de 2014.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1934.

SEBALD, W. G. *Os anéis de saturno: uma peregrinação inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2012.