



O CORPO COMO TERRITÓRIO DO POLÍTICO¹

Annateresa FABRIS²

Resumo: De acordo com William Ewing, todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que representam valores e atitudes sociais. Seguindo essa premissa, o texto analisará o modo pelo qual alguns artistas brasileiros representam o corpo em suas obras. Hélio Oiticica, Rosângela Rennó, Vik Muniz e Alex Flemming conferem novos significados a imagens preexistentes com o objetivo de transformar o corpo num símbolo político, num campo de batalha social.

Palavras-chave: corpo, arte contemporânea, fotografia, violência, política.

Por que certas fotografias nos obrigam a olhar para o que não queremos ver? Essa pergunta, feita por John Pultz e Anne de Mondenard, tem como objeto aquele que denominam o “corpo trágico”, fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte. Se, no século XIX, a fotografia já apresentava imagens que incomodavam – malformações, corpos assassinados, cadáveres em decomposição –, seu campo de ação tornar-se-á mais amplo graças ao surgimento das câmaras portáteis que permitem a presença do fotógrafo em qualquer lugar. Explorando o caráter testemunhal da fotografia, muitos profissionais registram cenas de horror, conseguindo mostrar o que se pretendia ocultar. Um exemplo significativo da capacidade de informação da imagem técnica reside, segundo os autores, nas fotografias do Holocausto, que permitiram demonstrar que o “inimaginável” tinha acontecido.³

¹ Esta comunicação, apresentada no “Seminário Internacional sobre Políticas da Arte nos Anos 90” (Universidade de São Paulo, 2-4 de julho de 2007), integrou uma investigação sobre as relações entre arte e fotografia na contemporaneidade, realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

² Annateresa Fabris: Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Historiadora da arte e curadora, publicou vários livros, dos quais o mais recente é *Fotografia e arredores* (2009).
e-mail: neapolis@ig.com.br

³ A problemática da representação do Holocausto é um assunto polêmico nos dias de hoje. De acordo com alguns autores, o Holocausto não pode ser lembrado pelo trâmite da imagem, pois há uma incompatibilidade profunda entre ela e a ética. Um exemplo recente dessa postura está nos artigos que Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux publicaram na revista *Les Temps Modernes*, de março-maio de 2001, nos quais criticavam Georges Didi-Huberman por ter-se debruçado sobre a representação do “inimaginável”. O historiador da arte havia analisado quatro fotografias realizadas, em agosto de 1944,



Alguns operadores destacam-se nessa tarefa: Lee Miller, que fotografa Dachau e Buchenwald para *Vogue*, certa de que suas tomadas estavam aquém do que tinha visto; Margaret Bourke-White, que produz imagens perturbadoras de Buchenwald e Leipzig-Mochau; George Rodger, correspondente de *Life*, que registra os horrores de Bergen-Belsen. Ao perceber que estava buscando o melhor enquadramento para as pilhas de corpos descarnados, o fotógrafo britânico pensa em abandonar a profissão. Confrontado com a ausência de limites em relação ao ser humano, Rodger encontra um limite para o que se permitia representar, e não é surpreendente que, dois anos mais tarde, funde a agência Magnum ao lado de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e David Seymour (PULTZ & DE MONDENARD, 1995, pp. 97-100).

Se Pultz e de Mondenard colocam sob o signo do trágico determinadas representações do corpo, William A. Ewing propõe a categoria do político para toda fotografia que tem como objeto o ser humano. A seu ver, todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que são usadas para controlar opiniões ou influenciar ações (EWING, 1996, p. 324).

A força inegável desse tipo de imagem, sua possibilidade de atingir o imaginário social com um impacto que, freqüentemente, não se encontra nas rápidas tomadas televisivas, têm servido de alimento para muitos artistas contemporâneos interessados em colocar a problemática do corpo no centro de uma reflexão, ora sistemática, ora esporádica. A metáfora do “corpo como campo de batalha”⁴, emprestada de um dos trabalhos mais conhecidos de Barbara Kruger (*Seu corpo é um campo de batalha*, 1989), parece ser um instrumento eficaz para a análise da complexa situação do indivíduo na sociedade contemporânea. O corpo – como escreve Juan Antonio Ramírez, ao analisar o trabalho da artista norte-americana – é “um âmbito conflituoso difícil de

por membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, que mostravam o processo de extermínio, num ensaio publicado no catálogo da exposição *Memória dos campos. Fotografias dos campos de concentração e de extermínio nazistas (1933-1999)*. Os ataques de Wajcman e Pagnoux geraram uma longa resposta por parte de Didi-Huberman, em que a problemática da imagem é analisada em suas diversas implicações. Se a análise de Didi-Huberman tem como ponto focal a fotografia, não se pode esquecer que os campos de extermínio nazistas produziram uma arte de testemunho, que Paul Ardenne define como o “reverso exato de uma fórmula estética”. Obra quase sempre de anônimos, a arte dos campos tem seu motor na descrição e seu princípio na apresentação. Longe de buscar o pathos e a alegoria, esse tipo de expressão prima pela exatidão: para ela são fatores primordiais a noção de documento e a idéia da fotografia como marca do visível. (DIDI-HUBERMAN, 2003; ARDENNE, 2001, pp. 114-115).

⁴ Antonin Artaud já havia proposto a imagem do corpo como “um campo de guerra, para o qual seria bom que voltássemos”. (Apud: ARDENNE, 2001, p. 10)



delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em *seu* corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso” (RAMIREZ, 2003, p. 14).

Na arte contemporânea brasileira, um dos primeiros exemplos de “corpo trágico” ou “corpo político” ou “corpo como campo de batalha”, baseado numa fotografia de imprensa, é *Bólido caixa 18* (1965-1966), de Hélio Oiticica, expressão de um “inconformismo absoluto”, nos dizeres de Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981, p. 203). A obra consiste numa caixa preta destituída de tampa, em cujas faces internas estão dispostas quatro cópias da fotografia do corpo do bandido Cara de Cavalo perfurado por mais de cem balas. No fundo da caixa, há um saco plástico com pigmento vermelho, que traz a inscrição “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico”. Uma tela, que se estende da borda da parede posterior até o extremo da anterior, recobre as imagens do corpo do bandido, de braços abertos como um crucificado, funcionando como um véu transparente, que dá a ver e, ao mesmo tempo, recobre pudicamente o fato trágico ali representado.

“Verdadeiro monumento de autêntica beleza patética” (PEDROSA, 1981, p. 203), a obra é considerada pelo artista como “um problema ético”, como uma homenagem à revolta social individual. Amigo de Cara de Cavalo, assassinado pela Scuderie Le Cocq, Oiticica depara-se com “um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado”: ser sensível e, ao mesmo tempo, violento (*Apud*: SALOMÃO, 1996, p. 36). Uma outra ambivalência permeia a obra. O tom de *pietas* cristã com o qual é tratado o cadáver de Cara de Cavalo, patente na disposição cruciforme da caixa, no véu que o recobre, na presença do pigmento vermelho como símbolo do sangue derramado por ele, parece ser fruto da dissociação que o artista estabelece entre a própria percepção do amigo e a imagem pública de inimigo da sociedade. Embora consciente da dimensão complexa e paradoxal da figura do marginal, Oiticica não se conforma com o fim brutal do amigo, determinado pelo fato deste ter matado o policial Milton Le Cocq de Oliveira, que estava a serviço de um bicheiro, descontente com a atuação de Cara de Cavalo em seu território. A tomada de posição do artista é contundente:

Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo



reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão (*Apud*: SALOMÃO, 1996, pp. 36-37).

O clima político do momento é parte integrante da atitude de Oiticica, como demonstra a contraposição entre anarquia e todo tipo de poder armado. Ao associar o “momento ético” ao indivíduo, o artista dá a ver sua profunda aversão por um Estado policial destituído de toda ética, fundado na violência, no controle, na repressão e no autoritarismo. Cara de Cavalo, nesse contexto, transforma-se em símbolo do direito à resistência individual contra um Estado opressor, do mesmo modo que figuras como Antônio Conselheiro e Lampião (OITICICA, 1986, p. 82), sendo determinante para isso o fim trágico que tivera.

Apesar de lançar mão da fotografia, Oiticica, de certo modo, atenua seu poder de impacto, no momento em que estabelece um paralelo entre Cara de Cavalo e a imagem de Cristo. Se, de um lado, obriga o espectador a encarar um fato brutal, do qual tenderia a fugir, de outro, oferece uma pausa no impacto visual pretendido, ao criar uma atmosfera religiosa que leva o drama de Cara de Cavalo para outro patamar. Não é o que acontece com uma obra de 1992, que pode ser considerada herdeira legítima da proposta de Oiticica: *Atentado ao poder*. Longe da visão romântica que permeia *Bólido caixa 18*, com sua defesa do “bom bandido”, o trabalho de Rosângela Rennó é uma reflexão amarga sobre o poder policial e sua capacidade de atuação sobre o corpo.

Criado por ocasião da realização da conferência Rio-92, dedicada ao Meio Ambiente e ao Desenvolvimento, *Atentado ao poder* consta de treze fotografias de homens assassinados durante o período da reunião, coletadas em dois jornais populares da cidade (*A Notícia* e *O Povo na Rua*) entre 2 e 14 de junho, e ladeadas por duas imagens totalmente negras. O contraste entre as fotografias selecionadas por Rennó e a estrutura da obra de Oiticica é flagrante. Isolados do contexto do jornal, destituídos de identidade, os cadáveres de 1992 apresentam a morte em sua brutalidade crua, sem qualquer possibilidade de resgate afetivo. Para reforçar o impacto da obra sobre o espectador, a artista lança mão de um estratagema: altera a posição original das fotografias. Publicadas horizontalmente nos jornais, as imagens tornam-se verticais na obra, gerando uma espécie de balé macabro graças a um movimento de rotação para a esquerda ou para a direita. Esse recurso, que permite posicionar os rostos dos cadáveres



na parte superior da imagem, acaba por conferir uma intensidade extrema ao *rigor mortis*, transformando-o no elemento determinante da composição.



Rosângela Rennó, *Atentado ao poder* (1992) – Foto: Aníbal Sciarretta.

Este não é o único fator de estranhamento presente na obra. Por trás das imagens, emerge um halo verde fluorescente, que reforça a tensão macabra dos corpos, ao mesmo tempo em que cria um elo com o texto que paira acima delas: “The earth summit” (“A cúpula da terra”). Trata-se de um elo profundamente irônico, se for lembrado que a conferência das Nações Unidas foi a maior reunião de chefes de Estado da história, levando-nos a indagar qual o lugar ocupado pelo ser humano numa agenda tão comprometida com o futuro do planeta. Rennó não deixa dúvidas sobre sua opção: o espaço que separa a escrita das imagens é grande o bastante para demonstrar a diferença entre discurso e realidade, entre a cúpula e a base da sociedade.

O próprio título da obra é fonte de estranhamento, uma vez que “Atentado ao poder” pode ser transformado facilmente em “Atentado ao pudor”, invertendo, desse modo, o significado original das imagens. Se a imprensa popular oferece a seus leitores imagens chocantes apenas para reforçar uma visão de mundo já existente – é perigoso



colocar-se contra o poder constituído –, a transformação dessa diretriz política em algo moral demonstra a existência de uma problemática mais complexa, com a qual a sociedade é chamada a confrontar-se. Aqueles corpos retorcidos, crivados de balas, com o sofrimento e o horror estampados nos rostos tornam-se visões obscenas, que ofendem os sentidos, colocando a nu um fato inequívoco: a sociedade que declara defender a moral é a mesma que, freqüentemente, se compraz com a visão de tais imagens⁵ e que nada faz para pôr fim ao fosso social existente no país. Se o “atentado ao poder” diz respeito ao Estado e a seu aparato repressor, o “atentado ao pudor” refere-se ao uso político do corpo do cidadão que vive uma situação marginal, sem muitas saídas, para quem a morte é uma possibilidade sempre presente.

Outros aspectos podem ser destacados na obra: as duas imagens negras, e os algarismos romanos verdes, apostos na base das fotografias com uma escrita pontilhada, que evoca a ideia de rajadas de balas bem direcionadas. A primeira imagem negra pode ser considerada um corpo em ausência, pois a fotografia que se segue a ela traz o número dois, fazendo com que a soma total dos cadáveres seja catorze. A imagem negra que encerra a sequência é destituída de numeração, parecendo apontar para uma ocorrência bem próxima, que dará seguimento ao cômputo trágico, numa circularidade sem fim. É possível que a artista tenha lançado mão desse jogo para afastar da obra qualquer conotação de caráter religioso. Se a artista tivesse apresentado catorze cadáveres visíveis, poderia levar o observador a pensar nas estações da via-sacra com seu crescendo de dor e de agonia. Essa impressão, no entanto, se desfaz com a inserção de uma etapa preliminar não numerada, mas integrada na soma final, e da imagem escura final, que remete a sequência para o infinito.⁶

Atentado ao poder diferencia-se de *Bólide caixa 18*, pois não propõe aquele “teatro da morte estetizada” (ARDENNE, 2001, p. 84), tão comum na arte ocidental. Diferencia-se igualmente de outras obras, realizadas pouco antes ou no mesmo período, que têm na morte como acontecimento inelutável e no cadáver seu núcleo central. É o caso, por exemplo, de *Rostos de mortos* (1987), de Rudolf Schäfer. Seguidor do método

⁵ Numa entrevista, a artista lembra um hábito corrente, algumas décadas atrás, no sul dos Estados Unidos: as pessoas colecionavam e enviavam cartões postais de linchamentos de negros. Uma vez que tais imagens, expostas hoje num museu, provocam filas enormes, Rosângela Rennó não hesita em afirmar: “O voyeurismo é um grau tolerado de perversidade e perversão”. (RENNÓ, 2003, p. 18).

⁶ Em *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos* (2003), a obra recebe o subtítulo *Via crucis*, inexistente em publicações anteriores dedicadas ao trabalho da artista.



objetivo propugnado por Bernd e Hilla Becher, Schäfer fotografa treze rostos de defuntos no necrotério de Berlim Oriental, usando como recursos a iluminação local, um preto e branco suave e a escala de cinzas. Embora tente evitar efeitos de encenação e de estetização, a fim de apresentar a morte em sua materialidade bruta, seus estranhos retratos trazem a marca de uma ambiguidade que os situa a meio caminho entre a serenidade do sono e a crueza do desaparecimento (ARDENNE, 2001, pp. 458-459; COUDERC, 1996, p. 573; PULTZ & DE MONDENARD, 1995, p. 166). Os cadáveres que Andres Serrano apresenta na série *A morgue* (1992) são sujeitos, ao contrário, a um processo de extrema teatralização e estilização graças ao uso híbrido de recursos pictóricos e fotográficos, tais como enquadramento, suspensão espacial, fragmentação, repetição, iluminação dramática, *trompe-l'oeil*, cromatismo matizado. Ao mesmo tempo estranhas e atraentes, as imagens de Serrano remetem antes à história da arte do que à realidade da morte, tanto que Paul Ardenne não hesita em falar numa concepção winckelmanniana, capaz de infundir “o ideal na trivialidade das coisas reais” (ARDENNE, 2001, p. 87).

Embora seja possível falar em encenação em *Atentado ao poder*, determinada pela alteração da posição original das fotografias e pelo halo fluorescente que intensifica o caráter estranho das imagens, não há, contudo, estetização, o que o afasta decididamente de qualquer paralelo com a série de Serrano. Provenientes do universo da comunicação de massa, as fotografias escolhidas por Rosângela Rennó são explícitas demais para poderem ser situadas naquela zona ambígua que caracteriza o trabalho de Schäfer. Ao retificar a posição das imagens de que se apropria, a artista mineira acaba por sublinhar o efeito de choque perseguido pelo fotojornalismo popular, conferindo-lhe um sentido crítico em virtude da opção por um processo de montagem regular e cadenciado, que lhe permite evidenciar, de maneira contundente, a (ir) racionalidade do aparato repressor do Estado.

Dentre os vários corpos fotográficos que compõem a obra de Rosângela Rennó, um outro merece destaque por apontar para um uso social diferente do analisado até agora. Trata-se do corpo militar, protagonista da *Série vermelha* (1996-2003), cujo ponto de partida foi o interesse da artista pela discussão do retrato burguês. Se, a princípio, a série comportava retratos em geral, ela muda de rumo quando Rennó adquire em Viena três negativos em vidro de um integrante da Juventude Hitlerista.



Impressionada com a mudança de fisionomia do menino depois de seu ingresso na agremiação nazista, realiza um díptico para mostrá-lo em dois momentos. No primeiro, vestido com o uniforme de escoteiro, o menino tem um olhar terno. No segundo, a mudança é radical. A postura, o corte de cabelo, o olhar, a pose remetem à imagem típica do nazista, “com a mão esquerda segurando a fivela do cinto” (RENNÓ, 2003, p. 19).

A série tem esse título porque os retratos, manipulados digitalmente, parecem ter sido cobertos por uma camada vermelha que funciona como um véu, ocultando a imagem e dificultando sua apreensão pelo observador. Se, ao adotar esse recurso, a artista busca “apagar qualquer possibilidade de glorificação, associada à pose típica do *portrait bourgeois*”, há outro motivo fundamental que a leva a velar as imagens da série: o vermelho-sangue funciona como um filtro para lembrar que não é possível lançar um olhar terno sobre as figuras militares (RENNÓ, 2003, p. 20). A escolha do vermelho como filtro está intimamente associada à ambivalência simbólica de que a cor é portadora. Símbolo fundamental do princípio de vida, o vermelho carrega ao mesmo tempo uma significação fúnebre. Cor guerreira para algumas culturas, em outras é símbolo do perigo inerente à vontade de potência, quando não controlada. Os dois mais profundos instintos humanos manifestam-se nele: ação e paixão, libertação e opressão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, pp. 944-946).

Se for lembrado que o vermelho espalhado simboliza a morte, o significado da série tornar-se-á ainda mais preciso: não é possível investir de ternura nem mesmo as imagens dos militares meninos, por vezes entretidos em alguma brincadeira, porque há um “mal latente” (RENNÓ, 2003, p. 17) neles. Ao confrontar-se com as imagens veladas, ao arrancá-las do vermelho, o espectador é obrigado a realizar um trabalho de deslocamento em relação a elas, tornando-se crítico de uma iconografia aparentemente inofensiva e inocente. O corpo militar disciplinado, hierático, valorizado por um uniforme que simboliza o poder de que é portador, acaba por revelar seu significado mais profundo: a tensão, a violência e a agressividade são suas reais características.

A guerra, com seus corpos trágicos, não deixou de despertar o interesse de vários artistas contemporâneos. É o caso de Vik Muniz, que, em 1989, cria *Reprodução de memória da menina de Tram Bang*. Para realizar seu trabalho, o fotógrafo brasileiro apropriou-se de uma das imagens mais célebres da guerra do Vietnã: a fotografia da



pequena Kim Phuc, correndo em direção à câmara, de braços abertos e gritando de dor pelas queimaduras provocadas pelas bombas de napalm (8 de junho de 1972). O processo de redução a que a imagem original é submetida faz parte de uma estratégia visual criada pelo fotógrafo brasileiro, em decorrência de uma situação apenas aparentemente paradoxal. Tendo percebido que o significado de uma fotografia só começava a reverberar em sua mente quando já não a tinha mais à mão, Muniz resolve enveredar pelo desenho, sem confrontar a versão da própria memória com o original que tinha inspirado seu trabalho de recriação. O que resulta do processo, submetido posteriormente a um tratamento fotográfico que não esconde a proveniência da recriação do universo da comunicação de massa, é uma “imagem residual”. Ou seja, uma imagem, que “não precisa mais do que alguns detalhes adequados para preencher a lacuna que a separa da fotografia original”, uma representação mental, alicerçada na própria experiência de vida e na consciência da exposição contínua a sugestões e manipulações (MUNIZ, 2007, pp. 31-32).

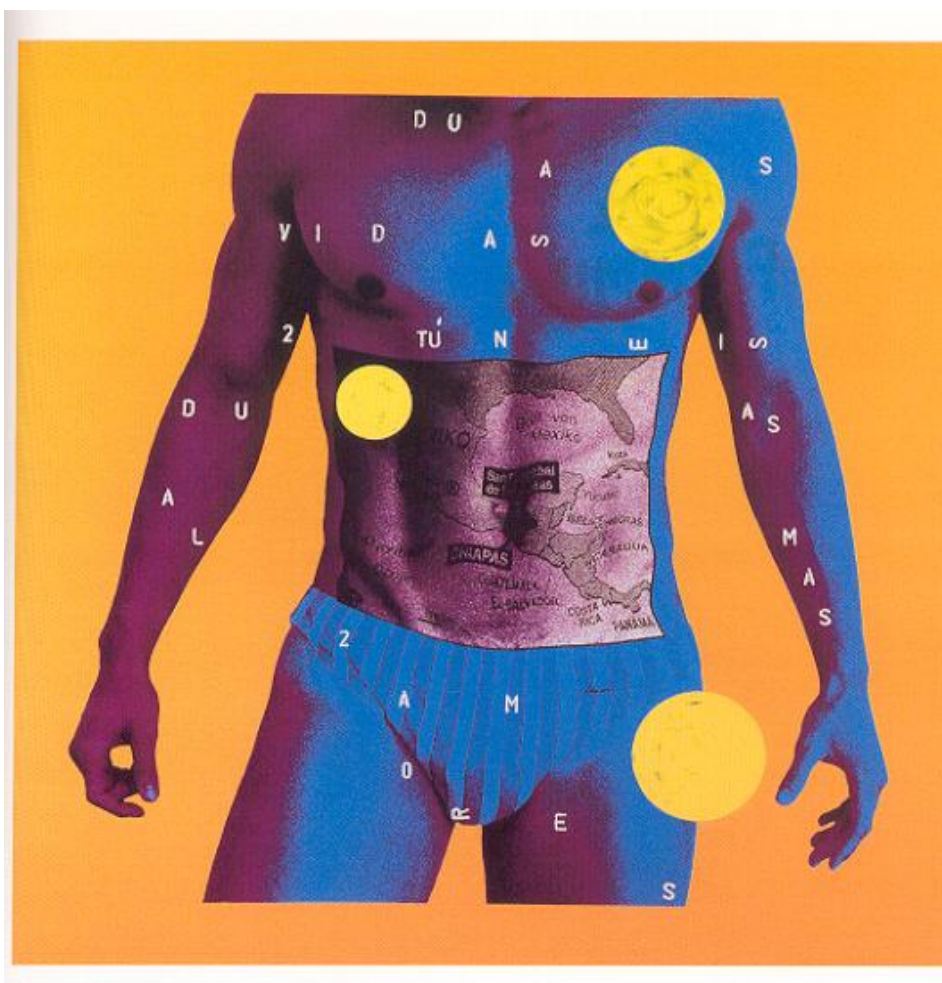
Ao contrário da imagem de Nick Ut, que capta um contexto mais amplo, tornando Kim Phuc parte de uma história maior que envolve crianças e militares, Muniz concentra sua atenção na menina e numa estranha figura de soldado. O caráter meio indistinto do desenho acentua o clima de tragédia da fotografia, dominada por um fundo nebuloso, dando a impressão de que a menina emerge de um pesadelo. O impacto provocado pela fotografia em 1972 amplifica-se no trabalho de 1989, que traz para o primeiro plano a figura da menina nua, assustada e sofredora, cujos braços abertos evocam a iconografia da crucificação. Confrontado apenas com ela, o espectador contemporâneo pode aquilatar em profundidade o significado que esta imagem teve para a sociedade norte-americana num momento crucial da guerra, obrigando-a a ver-se como carrasco de uma criança de olhar assustado (GALARD, 2004, pp. 35-36). Ao concentrar seu desenho na representação de Kim Phuc, Muniz realiza uma operação que vai na contramão das imagens canônicas da guerra: a menina vietnamita não faz parte de uma massa indistinta. É, ao contrário, um corpo individual, identificável, que não deixa de impor sua identidade como um ser humano antes de tudo. Um outro aspecto da fotografia original é sublinhado nessa “imagem interiorizada”: afirmação do horror da guerra e da devastação dos corpos, Kim Phuc é, ao mesmo tempo, afirmação da vida e do corpo que procura sobreviver, apesar de tudo.



A idéia de “um corpo que deseja negar a morte” (FLEMMING, *apud*: MÜLLER, 2007, s.p.) pode ser também aplicada à série *Body builders*, iniciada por Alex Flemming em 1997. Embora a negação da morte por intermédio de uma “beleza pervertida e monstruosa”, feita de esteróides, seja reportada pelo artista a uma série recente de torsos masculinos acéfalos, nos quais a exibição da força muscular se impõe de imediato, é possível estender essa idéia àqueles corpos perfeitos e cuidadosamente construídos dos fisiculturistas desse mesmo conjunto, transformados em alvos fáceis de conflitos étnicos, religiosos, sociais e neocoloniais.⁷ Graças à aposição de mapas de zonas de conflito em torsos, costas, nádegas, a guerra inscreve-se literalmente nos corpos de jovens bem cuidados, mas nem por isso menos frágeis. A fim de sublinhar uma situação belicosa geral, que não conhece distinções, Flemming opta pelo fragmento; para desindividualizar ainda mais seus ícones, apresenta-os quase sempre sem cabeça; para chamar a atenção de imediato para esses corpos vulneráveis, pinta-os com cores extravagantes, profundamente anti-realistas.

A forma de apresentação dos corpos é significativa da estratégia perseguida pelo artista. Ao fundir fotografia, computação gráfica, impressão digital e pintura, Flemming busca não tanto uma exacerbação realista da imagem, quanto um signo plástico complexo, no qual real e irreal se confundem, sem que seja possível discernir facilmente suas fronteiras. Para essa impressão de signo híbrido, contribui, sem dúvida, sua opção por um tipo peculiar de fragmentação: a formalista (EWING, 1996, pp. 40-43). O que são seus fisiculturistas senão contornos e volumes; senão uma geometria feita de ritmos e formas harmoniosas, em cuja raiz está a busca de um corpo idealizado e imortal? Graças à fragmentação, Flemming constrói um corpo paradoxal, regido pela consciência de que não há nenhuma relação possível entre parte e todo, de que o corte é uma ferida imposta à figura, a qual, em alguns momentos, mais parece uma tatuagem por ter quase perdido toda consistência material.

⁷ A prática da “cultura física” é introduzida na França (Lille e Paris) por Edmond Desbonnet em 1886. Embora a burguesia oitocentista valorizasse muito mais a saúde do que a boa forma, Desbonnet consegue interessar um certo público masculino e feminino na prática de exercícios de ginástica e de outros métodos de aperfeiçoamento do corpo. As paredes de seu estabelecimento traziam imagens dos grandes atletas contemporâneos, além de fotografias que alardeavam os benefícios de seu método com a demonstração do “antes” e do “depois”. O corpo musculoso de Sansão era o modelo proposto aos homens, enquanto o ideal feminino residia nas formas arredondadas e graciosas de Vênus. (EWING, 1996, p. 282; PULTZ & DEMONDENARD, 1995, p. 58).



Alex Flemming, *Mexiko* (2003)

A presença de uma cartografia precisa, que remete ao México (Chiapas), à Geórgia, aos Bálcãs, à Índia, ao Paquistão, a Israel, à Turquia, ao Iraque, à Somália, dentre outros, permite aventar uma segunda hipótese para o uso do fragmento como elemento determinante da construção da série. Não seria possível pensar que o observador está se deparando com a antevisão de corpos póstumos, apesar da vontade de conjurar a morte; de corpos reduzidos à condição de fragmento pela ação de uma tecnologia bélica, cada vez mais especializada e orientada para a produção de grandes explosões? Ao potencializar o uso do primeiro plano fotográfico, Flemming, de certo modo, parece respaldar essa hipótese, pois coloca os corpos dos fisiculturistas num estado de suspensão. Ao invés de aderir, de maneira plana, ao formato canônico da imagem do atleta que preenche todo o quadro da composição, impondo sua presença ao observador, o artista trabalha com várias possibilidades. Tanto pode ocupar o quadro, sobretudo quando explora o fragmento em estado mais puro, quanto opta por um



preenchimento médio do campo da composição, como nas imagens do corpo dotado de braços, pélvis e coxas (parciais).

Se os corpos dos atletas de Flemming são “inverossímeis”, não se trata, porém, daquela inverossimilhança que caracterizava a representação do “homem novo” nas primeiras décadas do século XX. Ao contrário dessa figura heróica, dotada de uma dimensão sobre-humana, cujo corpo era um símbolo cultural, por ser “portador de uma doutrina” (ARDENNE, 2001, pp. 55-56), os fisiculturistas do artista brasileiro são formas frágeis, apesar da força aparente. A ostentação de sua pujança física, que poderia transformá-los em símbolos bélicos, em representações heróicas do poderio militar, é contradita pela presença dos mapas, a evocarem, a todo o momento, a precariedade da vida, a corroerem a mística da guerra.

Assim como não se parecem com o “homem novo” do começo do século XX, os fisiculturistas propostos por Flemming também não se parecem com o “homem novo” do final do milênio, na versão descrita por Paul Ardenne. De acordo com o crítico, o “homem novo” do final do século XX encarna-se nos pseudomodelos colocados à disposição pela publicidade e pelo universo do espetáculo: “corpo liso e bonito, matriz inesgotável de fantasmas de indivíduos sempre jovens, de *top models*, de *chippendales*⁸, de esportistas de alto nível. Um quase não-corpo na realidade, ultraminoritário de todo modo, não-substância transformada em padrão de substância, signo do triunfo final da artificialidade sobre a substância” (ARDENNE, 2001 p. 181). Só aparentemente os corpos dos atletas de Flemming respondem a esse modelo de retificação da natureza, de intervenção programática, de veículo de mensagens apaziguadoras, uma vez que a perspectiva de uma morte violenta e prematura está inscrita neles, tornando-os indivíduos póstumos de antemão e invertendo a lógica contemporânea de negação da finitude.

Ao se apropriarem de fotografias preexistentes, os artistas aqui analisados as ressignificam graças a alguns recursos: inserção da imagem numa estrutura que evoca seu motivo iconográfico dominante (Oiticica); retificação de posição e velamento (Rennó); destaque de um elemento da composição (Muniz); sobreposição de signos (Flemming). Se *Cara de Cavallo* e os mortos anônimos de *Atentado ao poder* são

⁸ O termo empregado por Ardenne remete ao mobiliário criado, no século XVIII, pelo marceneiro inglês Thomas Chippendale, cuja principal característica era a fusão fantasiosa de modelos britânicos, franceses, holandeses e chineses.



trágicos por sua condição póstuma, se a menina vietnamita é o símbolo vivo dos efeitos da política sobre o corpo, os militares de Rosângela Rennó e os fisiculturistas de Flemming são duas faces de uma mesma moeda, a lembrarem a presença de uma violência explícita, que não teme exhibir-se, por ser a norma de todas as sociedades. O que aproxima os militares e suas vítimas potenciais é a reinvenção à qual todos eles submetem os próprios corpos graças a uma disciplina férrea, que permite moldá-los a objetivos específicos: a presteza em cumprir um dever jamais questionado, e a busca de uma beleza sem imperfeições.

Retirados do fluxo indiferenciado da comunicação cotidiana, na qual seu caráter trágico se confunde e se dilui em inúmeros episódios violentos, os exemplos aqui analisados são uma das tantas possibilidades inerentes ao corpo como território do político, como campo de batalha. Uma batalha sem tréguas, na qual o corpo demonstra toda a sua fragilidade perante um poder que não dispensa nenhuma estratégia para dominá-lo, construí-lo, plasmá-lo, ora pela força (política), ora pela persuasão (publicitária).

Abstract: According to William Ewing, all photographs of the body are potentially political insofar they represent social values and attitudes. Following this supposition, the text will examine how different Brazilian artists represent the body in their works. Hélio Oiticica, Rosângela Rennó, Vik Muniz and Alex Flemming give new meanings to ready-made photographic images in order to convert the body in a political symbol, in a social battle-field.

Key-words: body, contemporary art, photography, violence, politics.

Referências Bibliográficas

ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COUDERC, Sylvie. "Schäfer, Rudolf". In: *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

EWING, William A. *The body: photoworks of the human body*. London: Thames & Hudson, 1996.

GALARD, Jean. *La beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique*. Arles: Actes Sud, 2004.



MÜLLER, Katrin Bettina. “Signing the world”. In: *Alex Flemming*. Berlin: Galerie Blickensdorff, 2007.

MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de a a z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PULTZ, John; DE MONDENARD, Anne. *Le corps photographié*. Paris: Flammarion, 1995.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

Recebido em 28/07/09
Aceito para publicação em 06/11/2009