

A MORTE DO CORPO E A ASCENSÃO DA IMAGEM

- perspectiva histórica da relação entre corpo e imagem

Ana Elisa Antunes Viviani¹

Resumo: *A crescente substituição do corpo por sua imagem surge, segundo o pensador alemão Dietmar Kamper, com a teologia medieval cristã e a anatomia moderna. Com base nesses pressupostos, investigamos os primórdios do cristianismo que estabelece um novo estatuto para as imagens a partir da idéia de carne como manifestação do inefável. A partir daí, procuramos compreender a maneira particular como quatro artistas renascentistas (Da Vinci, Michelangelo, Alberti e Donatello) representaram os corpos em suas obras e a utilização pedagógica das imagens do corpo pelos estudos de anatomia no início da modernidade, anunciando a objetivação do mesmo. O pensamento cartesiano do séc. XVII consolida esta visão, levando a cabo a idéia hoje amplamente divulgada de um corpo-prótese.*

Palavras-Chave: *Corpo. Imagem. Modernidade.*

Abstract: *The growing replacement of the body by its image arises, according to the german thinker Dietmar Kamper, with the christian medieval theology and the modern anatomy. Based on this hypothesis, we investigate the ancient christianity which establishes a new statute for the images conceived from the idea of the flesh as manifestation from the Holy Spirit. Therefore, we intend to understand the singular way how four renaissants artists (Da Vinci, Michelangelo, Alberti e Donatello) represented the body in their works and the pedagogical use of the images of the body by the anatomy studies of the beginning modernity, which announces its objectivation. The cartesian thought from XVII century consolidates this vision, taking effect the idea today widely accept of a prosthetic-body.*

Palavras-Chave: *Body. Image. Modernity.*

O pensador alemão Dietmar Kamper, no texto *Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur* (2002) recupera Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* quando afirmam que a história do corpo (*Körper*, em alemão) é na verdade a história dos cadáveres, pois do corpo a única coisa que permanece é o cadáver. Kamper identifica duas heranças para esta condição - a anatomia (moderna), que leva o corpo morto para a mesa

¹ Mestre em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ana.viviani@gmail.com. Telefone: (11) 3151-3407; (11) 9181-3356, Rua Itararé, 323, apto. 42, Cerqueira César, São Paulo-SP, 01308-030.

de dissecação, e a teologia (medieval) fundada no corpo morto de Cristo – o que permitiu a consolidação de um modelo generalizado baseado no corpo morto.

Nos primórdios do cristianismo, houve longos debates e lutas a respeito das representações iconográficas do mundo sagrado cristão e suas funções pedagógicas; afinal, seria possível traduzir o sagrado e invisível na matéria? Ao mesmo tempo, a medicina ocidental procurou romper com a morte inexorável, afastando-a do centro das atenções, o que abriu uma brecha para a imagem do corpo morto instalar-se em seu lugar. Os estudos de anatomia realizados no início do que se denomina Idade Moderna, através da prática da dissecação, instituem um modelo de investigação baseado no corpo morto e desmembrado.

Com base nesses pressupostos, serão então investigados alguns textos que tratam da representação do divino em imagens e a maneira como foi solucionada essa problemática. Em seguida, a fim de ressaltar a transição da representação do corpo nas imagens medievais para as renascentistas, serão brevemente abordadas diferentes concepções de corpo de quatro artistas célebres deste momento da história ocidental. Estas concepções, por sua vez, também estão intimamente ligadas ao modo como a anatomia vai utilizar a imagem do corpo que estava se delineando no séc. XVI, divergindo acentuadamente do corpo ao longo da Idade Média, e que já aponta para os caminhos de uma ciência moderna.

1. A teologia e a imagem moderna

Lorenzo Mammi, em seu texto *O espírito na carne*, levanta uma informação bastante interessante, afirmando que o cristianismo é o primeiro a estabelecer uma reflexão sobre o corpo em todos seus aspectos físicos (2003, p. 109). Isso, no entanto, não quer dizer que, necessariamente, possa-se pensar num abarcar do corpo pela doutrina cristã, mas sim que “no pensamento clássico [...] a exclusão corporal é programática tanto na reflexão filosófica como na experiência estética e moral” (MAMMI, 2003, p. 109). Isto é, diante do preceito socrático-platônico de que o corpo é o cárcere da alma, bastaria excluir o corpo do processo racional para evitar a interferência dos sentidos na apreensão da verdade.

É baseado, então, neste modo diferente de compreender o corpo inaugurado pelo cristianismo, que Mammi aborda o tema em duas partes: a primeira tratando de uma breve revisão do neoplatonismo de Plotino e da solução encontrada por Santo Agostinho para a explicação da ressurreição e da encarnação, tangenciando brevemente algumas observações de Kierkegaard sobre o sensualismo cristão; e a segunda tratando de uma

investigação acerca das imagens aqueiopitas, ou seja, aquelas feitas sem intervenção da mão humana.

Recuperando inicialmente Kierkegaard e suas considerações sobre o erotismo, este afirmará que o cristianismo o percebe como uma determinação interna do espírito, diferentemente do erotismo antigo, que arrebatava o indivíduo como uma força externa. Para o cristianismo, a força de Eros é uma força interior que deve ser expulsa pela consciência individual. Ainda segundo Kierkegaard, é no momento em que o cristianismo reconhece a necessidade de excluir essa força que passa a compreender a sensualidade como algo inerente ao espírito. Isso está ligado a uma idéia de encarnação desenvolvida por ele, isto é, a apropriação de um indivíduo por uma capacidade que já se encontra plenamente nele (MAMMI, 2003, p. 110). A filosofia platônica, por sua vez, considera a sensualidade como uma questão ligada ao corpo. Ela também preocupa-se com a relação entre corpo e alma, enfatizando a necessidade da alma afastar-se das ilusões transitórias da experiência sensível.

É neste sentido que Mammi retoma o neoplatonismo de Plotino. Para ele, o mundo material é um pálido reflexo do Ser, que é luz. Circundando o Ser está a matéria, estão as trevas. As almas reencontrariam sua unidade ao se fundirem no Ser; enquanto dispersas na matéria, as almas são múltiplas. No limbo entre Ser e matéria encontra-se a experiência sensível. Se a alma só descobre sua essência quando entra em contato com o Ser, então Plotino compreende o conhecimento advindo da experiência sensível, que, afinal, é a mediação entre o Ser e a matéria, como inexplicável (“Não há mediação possível entre alma e corpo”, MAMMI, 2003, p.111).

O pensamento cristão primitivo, que também compartilha dessa filosofia neoplatônica, se depara então com duas verdades paradoxais: a encarnação e a ressurreição. Como o divino poderia conciliar-se com o corpo? Santo Agostinho vai encontrar na carne a resposta que conjugue tanto a natureza divina quanto a material de Cristo, sendo que ‘carne’ assume um sentido mais abrangente que meramente a matéria de que seria feito o corpo. Como diz João, “o Verbo se fez carne”. Além do mais, diante da perspectiva de Santo Agostinho, a carne também pode ser salva, pois é a alma corruptível que acaba por corrompê-la também (MAMMI, 2003, p. 113).

Outra diferença existente entre o pensamento cristão e o antigo pode ser encontrada na maneira como cada um entendia a possibilidade de felicidade. Enquanto para a filosofia clássica a felicidade poderia ser encontrada no mundo terreno, desde que se mantivessem

os impulsos do corpo afastados da alma ou funcionando a favor do *logos*, para o cristianismo a felicidade não pertenceria a este mundo, de modo que o indivíduo encontrasse numa constante tensão entre o corpo e a alma; a sabedoria não estaria em anular o corpo, mas em harmonizar ambos “após o Juízo Final” (MAMMI, 2003, p. 114).

O tratado atribuído a Pseudo-Dionísio Areopagita², Hierarquia Celeste, provavelmente escrito no início do séc.VII, na Síria, e que procura explicar a origem divina das imagens e seu papel, é tradução desses aspectos da filosofia neoplatônica permeado pela mística oriental, merecendo uma atenção mais detida. Segundo o autor deste tratado, as imagens refletem a luz divina e funcionam como mediadoras entre o universo celeste e nossa percepção do mundo. Como o homem é incapaz de apreender a essência invisível do sagrado, o papel das imagens é guiá-lo através do mundo sensível para alcançar o mundo inteligível. Este processo é chamado de “abordagem anagógica”. As imagens representadas não devem remeter ao seu significado imediato, pois elas são símbolos do universo celestial; devem funcionar por dessemelhança, pois o Inteligível é melhor representado “por imagens que não guardam nenhuma relação com seu modelo” (PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, 2004, p. 22-23). A justificativa para isso reside na idéia de afastar qualquer possível interpretação de beleza material do *Logos* divino e a finalidade é provocar uma dialética anagógica, isto é, o espírito, ao contemplar uma representação extremamente feia, seria conduzido contrariamente a algo extremamente belo (LICHTENSTEIN, 2004, p. 18).

Mais interessante que Pseudo-Areopagita é João Damasceno que, no séc. VIII, escreve um tratado que explicita mais claramente o modo como o Verbo encarna-se na matéria, ou melhor, como a matéria torna-se Verbo (DAMASCENO, 2004, p. 28). O Discurso Apologético foi escrito em resposta ao decreto do imperador bizantino Leão III (que proibia o culto aos ícones) e defende o uso das imagens e sua função pedagógica no culto cristão. Nesse tratado, igualmente inspirado pelo neoplatonismo e Santo Agostinho, Damasceno justifica a tradução de Deus em imagens porque o que o artista representa não é o inefável, mas seus reflexos na matéria, reiterando o “Verbo tornado carne”. Ele também trata da atitude que se deve ter em relação às imagens, diferenciando prostração (atitude ligada à honra e à moral) de adoração. Além do mais, segundo ele, devido às limitações do intelecto do homem e sua incapacidade de reconhecer o invisível sagrado no

mundo, Deus permite então que se façam imagens Dele quando tornado corpóreo. As imagens cumprem então o papel de tornar reconhecível aquilo que é análogo ao próprio homem. Segundo suas palavras:

Como representar aquilo que não admite qualquer representação? Como figurar aquilo que é imponderável, sem dimensões, indefinido e amorfo? Como pintar aquilo que é incorpóreo? Como definir, por meio de um contorno, o que em si mesmo não tem forma? O que, verdadeiramente, é isso que é revelado de uma maneira mística? Evidente fica agora a razão pela qual não deves fabricar imagens do Deus invisível. Mas quando vês o incorpóreo feito homem por tua causa, então fabricas uma forma humana que se lhe pareça em alto relevo. Igualmente, quando o invisível é tornado visível na carne, então fabricas uma imagem de visível semelhança. Quando vires ao incorpóreo, indeterminado e imponderável na grandeza de sua própria natureza, com a forma de Deus, tomando a forma de um humano, tu então desenhas Seu corpo, definindo-o de acordo com suas dimensões, linhas e caracteres e, então, na pinax gravas Sua imagem e a expões para que seja contemplada e conhecida. (DAMASCENO, 2004, p. 31-32)

No Discurso Apologético, Damasceno define com clareza que imagem é uma semelhança que “revela e torna manifesto aquilo que está oculto” (2004, p. 39). No entanto, a imagem nunca é exatamente idêntica ao seu modelo, porque mesmo que suas características físicas estejam bem representadas, seu aspecto psíquico, por sua vez, não; “porque a imagem não está viva, nem pensa, não fala ou sente e sequer move os seus membros” (DAMASCENO, 2004, p. 39). Aqui, fica evidente que o autor percebe a perda que representa a transposição de algo multidimensional para o mundo bidimensional.

Esta modificação introduzida pelo pensamento cristão primitivo produziu um ineditismo no mundo das imagens de até então, devido à sua nova maneira de ver forma e matéria. Derivando das tradições artísticas clássicas (que dominavam racionalmente o visível através de um jogo de proporções) e das tradições hebraicas (que proibiam qualquer tipo de representação divina), não é surpresa então o fato de a iconografia cristã ser o centro de intensos debates entre as várias doutrinas existentes nesses primeiros séculos da história do cristianismo. É neste contexto que, segundo Mammi, surgem as imagens denominadas ‘aqueiopitas’, isto é, feitas sem a mediação das mãos.

Segundo Mammi, estas imagens podem ser de dois tipos: aquelas feitas pela intermediação divina, ou aquelas feitas pela impressão direta do corpo de Cristo em algum objeto. Mammi vai se interessar mais por este último tipo, pois é dele que surgem as relíquias e os ícones religiosos. Neste último caso, cita o *mandylion*, uma toalha sobre a

² Não se sabe até hoje a identidade do autor de *Hierarquia celeste* e *Os nomes divinos*. Por muito tempo, pensou-se tratar de São Dionísio, bispo de Paris e evangelizador da Gália (LICHTENSTEIN, 2004, p. 17).

qual estaria impresso o rosto de Cristo³. Esta toalha, conhecida como Mandyllion de Edessa⁴, que possui muitas reproduções, como o Mandyllion de Gênova, foi descoberta em 525 d.C. e a ela foram atribuídos poderes milagrosos, transformando-se assim em relíquia. Através dela podiam ser feitas reproduções, bastando apenas o seu contato com outros tecidos. Neste caso, há apenas a transmissão de imagens por contato a partir do arquétipo, eliminando o espaço existente entre as superfícies⁵. Uma outra característica dessas imagens aqueiopitas é o fato de que, mesmo que quase imperceptíveis, seu valor religioso e histórico ainda é conservado no objeto em si, pois o corpo sagrado em contato com o objeto torna-o igualmente sagrado. “Na verdade, em ícones como o de [São João de] Latrão, o valor da obra não está na imagem que vemos, mas em algo inefável que está atrás dela, e que a imagem visível apenas recobre e protege” (MAMMI, 2004, p. 118). Como exemplo deste caso, pode ser citado o chamado “Véu de Verônica”⁶.

Lorenzo Mammi ainda dá particular atenção às obras de Fra Angelico (c. 1395-1455), “Cristo coroado de espinhos”, e Mantegna (c.1431-1506), “Cristo doloroso”, que se inspiraram na “Verônica”, destacando a maneira como cada um resolve a tentativa de constituir uma imagem que conjugue o modelo religioso com soluções pictóricas contemporâneas a eles. Enquanto em Fra Angelico existe uma tensão entre a bidimensionalidade, característica dos ícones (o rosto achatado e deformado), e a tridimensionalidade, que forja uma idéia de volume na imagem (o claro-escuro do pescoço), a obra de Mantegna também lida com esses dois aspectos, mas ele a resolve de maneira melhor, pois não parece tão preocupado quanto Fra Angelico em reproduzir fielmente o modelo da “Verônica” porque ele a atualiza. Mantegna procura restituir a aparência sensível e não apenas remeter à referência simbólica. Segundo Mammi, o modo como Mantegna historiciza a imagem faz com que ele solucione melhor o jogo entre as relíquias das imagens aqueiopitas e sua época (2004, p. 120).

³ São Boaventura menciona o fato em que isso teria ocorrido: “[...] é uma certa história de como ao Senhor o rei Ábgar enviara um pintor para pintar e desenhar, como exatidão, uma imagem de Deus [Jesus Cristo]. Não o podendo o pintor, por causa dos raios cintilantes emanados de sua face, Ele mesmo, colocando a veste sobre a face divina, teria reproduzido na veste a imagem de si próprio e, assim, a teria enviado a Ábgar, satisfazendo-lhe o desejo” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 49).

⁴ Edessa é conhecida atualmente como Urfa e localiza-se na Turquia. O *mandyllion* que leva seu nome é considerado uma das cinco imagens mais antigas de Cristo.

⁵ Interessante perceber como essa mesma técnica é semelhante em algumas instalações que utilizam interfaces eletrônicas que demandam um contato da pele a fim de alimentar o sistema computadorizado.

⁶ Verônica teria enxugado o rosto de Jesus em sua trajetória para o Calvário e assim o deixara impresso em um pedaço de tecido.

Com isso, Mammi chega finalmente à conclusão de que o pensamento agostiniano de que alma e corpo formam uma unidade é traduzido na iconografia cristã primitiva a partir da manifestação do espírito que se substancia na matéria. No Renascimento, esse espírito é visto como a forma racional singularizada na matéria e que torna a obra única (MAMMI, 2004, p. 121).

O Renascimento inaugura modos de perceber espaço e tempo que duram cerca de quatro séculos e carrega embrionariamente uma racionalidade que viria a se consolidar no pensamento científico do séc. XVII. Entrelaçados a esses elementos encontram-se conceitos distintos de corpo que podem ser vistos nas maneiras particulares como vários artistas da época o fizeram.

Segundo Carlos Antônio Leite Brandão (2003), ao contrário do que se poderia pensar, o corpo no Renascimento não é um conceito homogêneo e, para isso, tratará de compreendê-lo segundo quatro artistas que o representavam diferentemente: Alberti, Da Vinci, Michelangelo e Donatello.

Brandão retoma rapidamente aspectos da iconografia medieval, que coloca o corpo como parte de uma ordenação teocêntrica, para introduzir o pensamento do arquiteto, pintor e escultor Leon Battista Alberti (1404-1472) que justamente escapa dessa solução para lançá-lo no mundo temporal e espacial. Para Alberti, os corpos estão na *historia* e devem ser representados de modo a indicar uma convergência em seus aspectos públicos e privados. Deste modo, coloca uma dimensão ética em seus trabalhos, remetendo a um além do que é imediatamente sensível na imagem e que está emoldurado, enquadrado, enfigurado. Esse além remete aos princípios do projeto humanista. Para Alberti, ética e estética são indissociáveis e o corpo deve ser representado em sua virtude, livre de excessos e das paixões da alma.

Mas o que mais interessa a esta pesquisa é a compreensão mecânica do corpo-organismo de Alberti, em que suas partes e funções articulam-se para compor o todo. Inversamente, máquinas e construções são vistos de modo orgânico. Ou seja, Alberti antecipa Descartes ao entender o corpo mecanicamente e as máquinas organicamente, só que, diferentemente de Descartes, que compreende a relação entre corpo e máquina dentro da lógica da ciência moderna, vista como *res extensa*, Alberti compreende ambas as instâncias metaforicamente. “Alberti humaniza a máquina e a coloca em função dos fins humanos. Descartes, inversamente, mecaniza o homem e o mundo” (BRANDÃO, 2003, p. 279).

Ainda segundo a visão de Alberti, além do corpo humano estar inserido numa dimensão ética e moral, como foi vislumbrado acima, ele faz parte do jogo de forças ocultas que movimentam o mundo. O que Brandão conclui “essa concepção faz parte da pesquisa da ciência e da arte dedicadas a procurar um *nómos* na *natura naturans*, uma constância, uma regra, uma medida e uma harmonia” (2003, p. 279). No entanto, se o corpo-organismo é a tentativa de harmonização do homem com o mundo, o homem é também o instituidor da instabilidade nessa relação. O mundo de Alberti, então, é também o mundo que anuncia a ruptura brutal entre o homem e a natureza que estava se delineando nesses primórdios da modernidade e que irá desabrochar no mundo dicotômico do maneirismo. De *natura naturans* a *natura naturata*. Com a dessacralização do corpo, ele passa a ser alvo da investigação científica.

Em seguida, Brandão analisa a forma fenomenológica como Da Vinci (1452-1519) vê o mundo. Para Leonardo, o homem, o mundo e a natureza compartilham a mesma substância, o que transparece especialmente em suas pinturas quase monocromáticas, cujos contornos humanos confundem-se com a cena que os rodeia. Conforme Brandão, o quadro Virgem nas Rochas (1483-4), “é dominado por uma monocromia em tom escuro e Leonardo esboça a ‘perspectiva aérea’, segundo a qual tudo o que vemos é alterado pela substância da matéria e da atmosfera interposta entre nosso olho e seu objeto” (BRANDÃO, 2003, p. 281). Em “Adoração dos Reis Magos” (1481-2), os corpos parecem difusos, meio apagados, e acompanham a turbulência aparente que impregna o quadro. Isto porque, para Leonardo, o movimento dos corpos atesta o estado da alma. “Corpo e alma interagem permanentemente e não há ruptura entre nossa subjetividade e nosso exterior” (BRANDÃO, 2003, p. 281). A importância que Da Vinci dá ao movimento é nítida ao fazer uma analogia entre o corpo humano e o mundo, afirmando que o sangue do corpo é como o oceano para o mundo; que se o corpo é sustentado por ossos, o planeta também tem suas rochas. Porém, se o corpo possui nervos que permitem o movimento, o mesmo não se pode dizer do planeta, pois ele é imóvel, atestando sua ausência.

Brandão destaca a singularidade do pensamento de Leonardo, para quem a natureza é dinâmica, instável. Da Vinci não está preocupado em desvendar as leis do mundo, nem em revelar a verdade eterna, e sua concepção de alma é voltada para o futuro, ao contrário daquela do projeto cívico do humanismo, que recorre ao pensamento antigo. O humanismo de Leonardo é distinto, pois sua perspectiva é a da constante invenção. Os corpos em seus trabalhos são acontecimentos, capturados no instante do evento; por isso, quando Da Vinci

consegue fisgá-lo, abandona-o em seguida. “[...] os corpos não são meras ‘coisas’, não são a pura extensão de Descartes ou do realismo pictórico. Mais do que matéria, são luz, energia e movimento.” (BRANDÃO, 2003, p. 283) Daí a sensação de que as imagens de Leonardo são brumais, de que quanto mais tenta-se perscrutá-las, mais elas escapam do olhar. Seus últimos trabalhos apresentam indícios de uma transição para o maneirismo devido à monumentalidade com que começa a representar os corpos, rompendo com o jogo equilibrado de luz entre o corpo e o mundo.

Em Michelangelo (1475-1564), os corpos assumem grandes proporções, tornam-se volumosos, densos, fortes, dinâmicos. Suas grandes dimensões, no entanto, estão em tensão com o espaço que os circundam, indicando um corrompimento com seu estado natural. Os corpos parecem descolados de seu contexto espacial e temporal, vivendo autonomamente em relação à natureza. “Toda a atenção do pintor se concentra na luta entre potência e ato, corpo e alma. Para representá-la, a escultura, por prescindir do espaço natural, é meio mais adequado do que a pintura” (BRANDÃO, 2003, p. 287).

Diferentemente de Leonardo, que capta a ação no seu instante, Michelangelo procura representar o dinamismo interior resultante do jogo de tensões. Suas esculturas parecem querer saltar da pedra, “liberar-se da prisão da matéria” (BRANDÃO, 2003, p. 288). Se em suas últimas obras não se encontram mais os corpos heróicos, volumosos e dinâmicos, como os que podem ser apreciados no Juízo Final, é porque o espírito parece conseguir abandonar a matéria. “Indivíduo e mundo, homem e natureza, estão definitivamente rompidos. Só na morte o espírito se liberta e sai do corpo [...]” (BRANDÃO, 2003, p. 288) E é desta maneira, com o corpo finalmente visto como *res extensa*, com a passagem da representação à expressão, que ascende o mundo maneirista.

Donatello (1386-1466), em pleno Renascimento e quase cem anos antes de Michelangelo, já apresenta uma obra inteiramente barroca que se choca com seus trabalhos anteriores. Sua Madalena, esculpida em madeira, é o ápice do *pathos*, expressão máxima da dor, praticamente desfigurada, em que os ideais cívicos do humanismo são inteiramente postos de lado. Segundo Brandão, essa obra contradiz os ideais do Renascimento e talvez possa ser considerada como o último suspiro de um corpo que futuramente viria a ser aquele da modernidade: representado na iconografia da anatomia destituído do *ethos*, do *pathos* e isolado da natureza (2003, p. 297).

2. Anatomia e o corpo-máquina

Ao longo da Idade Média, o pensamento escolástico, a partir de textos teológicos já consagrados, elaborava teorias *a priori* sobre o funcionamento do corpo humano e sua fisiologia. Ao mesmo tempo, os rascunhos informais feitos pelo mestre-de-obras francês, Villard de Honnecourt (séc. XIII), em que se mesclam obras de arquitetura, representações de apóstolos e animais, já acenam uma preocupação com jogos de proporção e perfeições geométricas, o que viria a se consolidar, conforme visto, cerca de dois séculos depois.⁷

É a partir do séc. XIII, através das dissecações efetuadas por Mondino de Luzzi (1270-1326), autor do primeiro Tratado de Anatomia conhecido, que se procura verificar a validade das investigações efetuadas por Galeno (130-200 d.C).

O saber livresco predomina, entretanto. A abertura dos corpos era frequentemente destinada a confirmar ou ainda a verificar Galeno. Como resume justamente Danielle Jacquart, ‘o corpo era ‘lido’ antes de ser ‘visto’ (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 120).

A obra de Galeno perdura por mais de mil anos graças aos árabes, especialmente Avicena. Sua tradução para o latim só acontece entre os séculos XV e XVI. É também quando se recupera Hipócrates (c.460-377a.C.) e a teoria dos humores.⁸

Segundo José Gil, a obra de Galeno é atravessada por uma combinação que envolve racionalidade metafísica, estoicismo, pensamento pré-científico e rastros de credices mágicas (1997, p. 135). O que Jacques Le Goff e Nicolas Truong notam, no entanto, é que “Galeno é uma máscara”, sob a qual escondem-se experimentações diversas, mas cujas autorias não se revelavam devido à falta de credibilidade que envolve este momento e que elas poderiam suscitar. “Pois, sob a pressão ideológica da Igreja, a Idade Média é uma crítica teórica da novidade. E as descobertas médicas se escondem atrás do biombo dos Antigos” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 114).

Sendo assim, segundo José Gil, a medicina do séc. XV⁹ em diante é tanto fruto de práticas populares, como de tradições religiosas medievais, fomentando o surgimento de

⁷ Esta não é a posição de Carlos Alberto Brandão, para quem a iconografia de Honnecourt baseia-se nos modelos abstratos e em consonância com as doutrinas cristãs vigentes. Cf: BRANDÃO, 2003, p. 292.

⁸ A teoria dos humores baseia-se nos seguintes elementos que compõem o homem: sangue, fleuma, bile amarela e bile escura. A saúde perfeita dá-se pela combinação equilibrada desses elementos. A predominância de um em relação aos outros, ou ausência de um em relação aos outros, atesta a existência de uma enfermidade.

⁹ Talvez seja importante compreender a situação que a medicina escolástica enfrenta com a peste negra no séc. XIV, pois suas limitações aceleram uma crise na profissão do médico, fazendo com que esta entrasse em competição com profissões que até então conviviam harmonicamente: a do

uma *episteme* que pouco tem de cientificidade, mas que é permeada tanto pela nova racionalidade emergente quanto pela aura de mágica que impregnava o pensamento de então. Para ele, maior indício desse intercâmbio é a assimilação de uma temporalidade linear a uma temporalidade cíclica (religiosa), tal como aparece na obra de Nicolau de Cusa e na de Paracelso, dentre outros:

[...] a obra de um Nicolau de Cusa (1401-1464), de um Paracelso (1493-1541) e de tantos outros mostra como se tenta abarcar num sistema acabado (de tipo esotérico, astrológico, alquímico ou mesmo teológico) múltiplos elementos que se inscrevem num movimento radicalmente diferente, propriamente científico. (GIL, 1997, p. 130)

Segundo José Gil, é um tempo que estabelece uma distância insuperável entre o tempo da fisiologia e o tempo social, criando um desejo no homem que jamais é satisfeito, um desejo baseado numa felicidade em eterno porvir. É com a novidade deste tempo linear que o corpo do homem se inscreve na história.

O Renascimento, então, ao invés de partir de um modelo *a priori* de abstração do corpo, vai tratar de observá-lo para constituir o modelo *a posteriori*. Se, como foi visto, nos seus primórdios, o cristianismo instituiu os ícones dos corpos sagrados a serem reverenciados, o séc. XIV os dessacraliza, traduzindo-os em imagens, seja em suas dimensões éticas e cívicas, como em Alberti, seja em suas dimensões naturais, como em Leonardo, seja em suas dimensões subjetivas, como em Michelangelo e Donatello. A iconografia singular criada pelo médico holandês André Vesálio (1514-1564) é resultado de suas observações sobre os corpos dissecados; porém, mais do que isso, ele o destituiu de todos os aspectos renascentistas acima descritos. Os corpos de Vesálio são meros resíduos.

É interessante notar que, se hoje parece bastante natural a constituição de imagens do corpo como instrumento de elaboração do diagnóstico médico, o mesmo não acontecia para o próprio Vesálio, para quem as imagens não substituíam o entendimento da anatomia. Se o fazia, é porque seus alunos demonstravam grande interesse nesses desenhos e, segundo suas palavras, eles eram de grande auxílio à memória (GIL, 1997, p. 138).

As imagens deixadas por Vesálio, especialmente as de seu *De Humani Corporis Fabrica* (1543), que remetem incrivelmente às do surrealismo, mostram um corpo isolado de sua morte, dando margem para a instauração do corpo como objeto, a ser perscrutado pela análise reflexiva. Paradoxalmente, muitas imagens do corpo desenhadas por ele

barbeiro e a do cirurgião. É no Concílio de Tours, em 1163, que medicina e cirurgia se separam, sendo que esta última é vista gradativamente de modo menos nobre por ser entendida como uma prática predominantemente manual (LE GOFF; TRUONG, p. 115).

mostram, na verdade, um corpo vivo, mas impossível. É a constituição de uma outra natureza, manipulável, forjada pela subjetividade do *res cogitans*. São modelos sobre os quais se baseia o conhecimento da medicina e, ao contrário do que poderia parecer, não contradiz o filósofo Dietmar Kamper quando este trata do imaginário que surge a partir do corpo morto, ou quando afirma que, em sua tentativa de eliminar a morte do horizonte, o homem acabou por deixar um vazio que foi progressivamente sendo preenchido pelas imagens.

Abstraído de seu contexto, “o corpo, como representação, é desligado do campo negativo da morte, e a compreensão de seu funcionamento passa a ser assimilada, progressivamente, à de processos mecânicos, físicos e químicos totalmente objetivos” (BRANDÃO, 2003, p. 292). O corpo passa a ser entendido como corpo-máquina.

O olhar investigativo instaurado por Vesálio é distinto do olhar medieval que apenas reitera o texto de Galeno (ou que se esconde sob ele), pois suas imagens já estão impregnadas da perspectiva renascentista, baseada na medição precisa dos espaços e dimensões, dissolvendo a aura de mistério em que corpos e natureza pareciam se envolver. Seus corpos, mortos-vivos, ilustram uma vida artificial, proporcionada pela ciência. Se Michelangelo representa o momento em que a alma abandona o corpo, Vesálio vai tomar aquilo que fica, seu espólio: a materialidade.

O corpo-máquina, então, é o resíduo que fica após eliminarmos a dimensão ética e cívica, sua aproximação com a natureza e o *pathos*. É nesse amálgama de matéria que se delinea o projeto de um corpo facilmente manipulável pela tecnologia, o corpo-prótese, ou biônico.

Se, ao longo da Idade Média, o corpo apenas existe em sua relação com a alma e a medicina é voltada para a alma, com a modernidade, a separação absoluta entre *res cogitans* e *res extensa* instaura a manipulação total do corpo. Os caminhos para a abstração são distintos no pensamento medieval e no moderno, mas ambos resultam no corpo-abstração.

Sobre esse corpo-máquina esvaziado de sentido, jogam-se hoje os mais variados artifícios numa tentativa vã de preenchê-lo novamente de significações. Herança das representações que se manifestam principalmente a partir do séc. XV, é ele que se encontra hoje no centro dos debates científicos, artísticos e filosóficos.

Referências

- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “O corpo no Renascimento”. In: NOVAES, Adauto. **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p.275-297).
- DAMASCENO, João. “Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 26-46.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1997.
- KAMPER, Dietmar. Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur. In: BELTING, Hans; KAMPER, Dietmar; SCHULZ, Martin. **Quel Corps?**. München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004. (Vol.2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura.)
- MAMMI, Lorenzo. “O espírito na carne: o cristianismo e o corpo”. In: NOVAES, Adauto. **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 109-121.
- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, “A origem divina das imagens”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 17-25.