



Rafaela Lins Travassos Sarinho

**O corpo desenquadra o corpo:
visualidades em quatro atos**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa

Rio de Janeiro,
Março de 2023



Rafaela Lins Travassos Sarinho

**O corpo desenquadra o corpo:
visualidades em quatro atos**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutora pelo Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador

Departamento de Artes & Design –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Profa. Dra. Irene de Mendonça Peixoto

Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Marcos Beccari

Departamento de Design – Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Profa. Dra. Denise Portinari

Departamento de Artes & Design –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Profa. Dra. Luiza Novaes

Departamento de Artes & Design –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, 30 de março de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

RAFAELA LINS TRAVASSOS SARINHO

Graduada em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
Mestra em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com bolsa CNPq. No percurso do Doutorado foi bolsista FAPERJ Nota 10.

Ficha Catalográfica

Sarinho, Rafaela Lins Travassos

O corpo desenquadra o corpo : visualidades em quatro atos / Rafaela Lins Travassos Sarinho ; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2023.

184 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Epistemologia. 3. Corpo. 4. Enquadrar. 5. Desenquadrar. 6. Visualidade. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Dedico este trabalho à vovó Lourdes

Agradecimentos

Ao Cadu pela parceria, orientações e discussões sempre tão generosas e que não se encerram ao final deste percurso.

Aos professores e funcionários do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, importantes parceiros nessa trajetória. Entre tantos, agradeço à Luiza Novaes, Rita Couto e ao Gamba Júnior pelo acolhimento. Agradeço especialmente à Denise Portinari e ao Grupo Barthes pela acolhida em seu grupo de leitura, que tanto me ajudou a fundamentar as bases teóricas deste trabalho.

Aos colegas do laboratório LINDA da PUC-Rio, também aos colegas do laboratório DEMO-ESDI e à Laura Loyola, que revisou este trabalho.

Aos demais professores e colegas que me auxiliaram, de algum modo, na construção dos conhecimentos aqui elaborados: José Carlos Rodrigues, Maria Cristina Franco Ferraz, Wandyr Hagge, Marcos Beccari e Guilherme Altmayer.

Aos meus pais e irmãos pelo incentivo. À vovó, que segue comigo.

À casa verdinha, do topo do morro, casa-afeto que me abrigou nos tenebrosos anos pandêmicos, espaço essencial para a consolidação deste trabalho.

À Daniel e Listrinha, muito mais do que pela companhia ao longo desses anos, agradeço pelo amor que partilhamos.

O presente trabalho foi realizado com os auxílios da PUC-Rio e da Bolsa FAPERJ Nota 10, fundamentais para a realização desta pesquisa.

*Existem várias maneiras
de se livrar de um corpo:
obrigue o corpo
a esconder
seu corpo;*

*olhe pro corpo
como quem vê
outra coisa
no lugar
do corpo;*

*ensine ao corpo
que tudo bem
ser ferido e morto
por outro corpo;*

*convença o corpo
de que ele é
apenas um corpo
e nada mais*

– Laura Assis, *Parkour*

Resumo

Sarinho, Rafaela Lins Travassos; Costa, Carlos Eduardo Félix da (Orientador). **O Corpo desenquadra o Corpo: visualidades em quatro atos**. Rio de Janeiro, 2023. 184p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho observa os modos de *enquadramento* e de *desenquadramento* do corpo a partir das lentes epistemológicas e genealógicas delineadas por Foucault. O corpo ganha aqui uma dimensão controversa, na medida em que absorve dois movimentos simultâneos. No primeiro, ele é constantemente *enquadrado* por forças que encontra em certos solos históricos – *epistemes* – um local para se desenrolar. No segundo, ele é *desenquadrado*, rompendo com as experiências enquadrantes presentes no primeiro movimento. Nessa dinâmica são observados certos esforços que atuam quebrando, borrando e reformulando seu modo de aparição nos espaços epistêmicos. Desse modo, a tese se divide em duas partes. Na primeira parte, a partir da metáfora do *Corpo-quadro*, mergulhamos nas conformações históricas do corpo na época clássica e moderna, observando como são organizados modos singulares de tomá-lo. As visualidades produzidas nesses recortes históricos servem de ferramentas para observar como esses esforços se consolidam, incutindo aos corpos e aos sujeitos específicas ordens, categorias, modos de ver e de apreender o mundo. Na segunda parte, observamos visualidades que atuam rompendo com os pressupostos enquadrantes percebidos no primeiro momento da tese. Trata-se de obras de arte contemporâneas que promovem outros sentidos, medidas e narrativas para os corpos envolvidos em tais tramas históricas. Observamos, desse modo, que *o corpo desenquadra o corpo* na medida em que escapa, produz fissuras e resiste aos modos de enquadramento que atuam constantemente constituindo-o, definindo-o, normalizando-o.

Palavras-chave: Epistemologia; Corpo; Enquadrar; Desenquadrar; Visualidade

Abstract

Sarinho, Rafaela Lins Travassos; Costa, Carlos Eduardo Félix da (Advisor). **The Body unframes the Body: visualities in four acts.** Rio de Janeiro, 2023. 184p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research looks at the ways in which the body is *framed* and *unframed* from the epistemological and genealogical lenses outlined by Foucault. The body gains a controversial dimension here, in that it absorbs two simultaneous movements. In the first, it is constantly *framed* by certain forces that find in certain historical soils – *epistemes* – a place to unfold. In the second, it is *un-framed*, breaking with the framing experiences present in the first movement. In this dynamic, certain efforts are observed that act by breaking, blurring, and reformulating its mode of appearance in the epistemic spaces. In this way, the thesis is divided into two parts. In the first part, based on the metaphors of the *Body-framework*, we dive into the historical conformations of the body in the classical and modern epochs, observing how singular ways of taking it are organized. The visualities produced in these historical clippings serve as tools to observe how these efforts are consolidated, instilling in the bodies and subjects specific orders, categories, ways of seeing and understanding the world. In the second part of the thesis, we set out to observe visualities that act by breaking with the framing assumptions observed in the first part of the thesis. These are contemporary artworks that promote other senses, measures, and narratives for the bodies involved in such historical plots. We observe, in this way, that the *body un-frames the body*, to the extent that it escapes, produces fissures and resists the modes of framing that act constantly constituting it, defining it, normalizing it.

Keywords: Epistemology; Body; Framing; Unframing; Visuality

Sumário

1. Introdução	14
1.1 Problematização e objetivos	17
1.2 Desenho-síntese da tese	19

PARTE I – ENQUADRAR

2. Pistas epistemológicas: uma breve aproximação das epistemes foucaultianas	22
3. Corpo-quadro clássico	34
4. Corpo-quadro moderno	59
4.1 Manet: o corpo-subjetividade desenquadrado	76

PARTE II – DESENQUADRAR

5. Corpo é quadro, desenquadrado	91
6. Entre atlas, ciência e verdade: <i>Ondina</i> e <i>Ipupiara</i> como visuais que borram fronteiras	102
7. Visibilidade vulnerável? Um olhar sobre a produção de imagens de corpos femininos	121
7.1 Enquadramento espetacular e o paradoxo da mobilidade	122
7.2 Modos de representar corpos femininos e o devir inelutável	131
7.3 Lasciva e Perigosa	134
8. O jardim de três deusas de Nicola Costantino: representação e experiência de si	141
8.1 O jardim de Hieronymus Bosch	143
8.2 O jardim de Nicola Costantino	146
8.3 Uma Vênus podada	152
9. As dobras do corpo em Márcia Falcão	156

9.1 Dobras	157
9.2 As dobras em Márcia Falcão	161
10. Considerações finais	174
11. Referências	177

Lista de figuras

Figura 1. <i>A perigosa</i> . Regina Parra, 2019	13
Figura 2. <i>Nau dos loucos</i> . Hieronymus Bosch, 1450	38
Figura 3. <i>Yard with Madmen</i> . Francisco Goya, 1794	42
Figura 4. <i>Las Meninas</i> . Diego Velázquez, 1656	45
Figura 5. <i>Câmara escura</i> . Athanasius Kircher, meados de 1656	47
Figura 6. <i>O astrônomo</i> . Johannes Vermeer, 1668	49
Figura 7. <i>O geógrafo</i> . Johannes Vermeer, 1669	49
Figura 8. <i>Praça São Marco, olhando para o leste a partir da extremidade noroeste</i> . Canaletto, 1755	50
Figura 9. A figura exposta na <i>Dióptrica</i> procede de uma edição do século XVIII	52
Figura 10. <i>Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers</i> . Louis François Charon, 1815	68
Figura 11. <i>O funeral</i> . Édouard Manet, 1867	70
Figura 12. <i>Boulevard des Capucines</i> . Claude Monet, 1873-1874.....	71
Figura 13. <i>Children in the Tuileries Gardens</i> . Édouard Manet, 1861-1862	73
Figura 14. <i>O balcão</i> . Édouard Manet, 1868-1869	77
Figura 15. <i>O almoço na relva</i> . Édouard Manet, 1863	79
Figura 16. <i>O caminho de ferro</i> . Édouard Manet, 1872-1873	81
Figura 17. <i>Um bar no Folies-Bergère</i> . Édouard Manet, 1882	83
Figura 18. <i>A estufa</i> . Édouard Manet, 1879	86
Figura 19. <i>Ipupiara</i> . Série <i>Unheimlich, imaginário popular brasileiro</i> . Walmor Corrêa, 2005	104
Figura 20. <i>Ondina</i> . Série <i>Unheimlich, imaginário popular brasileiro</i> . Walmor Corrêa, 2005	105
Figura 21. <i>Rhinocerus</i> . Albrecht Dürer, 1515	107

Figura 22. Representação de tritão e sereia em <i>Des monstres et Prodiges</i> . Ambroise Paré, 1573	108
Figura 23. Sistema sexual de Lineu. Lineu, 1736	112
Figura 24. <i>Fourth Muscular Table</i> . Bernhard Siegfried Albinus, 1749	114
Figura 25. <i>Natureza perversa</i> . Walmor Corrêa, 2003	117
Figura 26 e 27. Ilustrações presentes no atlas de anatomia de Henry Gray ..	118
Figura 28 e 29. <i>Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire</i> . Jean-Baptiste Marc Bourguery, 1831-1854	119
Figura 30. Detalhe de Ondina. Trecho intitulado <i>Região occipital do crânio</i> à esquerda da ilustração. Trecho intitulado <i>Coração e sistema elétrico cardíaco</i> à direita da ilustração. Walmor Corrêa, 2005	120
Figura 31. Lâmina XXXIII produzida por Charles Laufenauer, 1889	123
Figura 32. Lâmina IX produzida por Albert Londe, 1890	125
Figura 33. Ficha clínica de um hospital em Veneza, 1873	126
Figura 34. Fotografias de Augustine, lâmina XXIII, tiradas por Paul Regnard, 1878	128
Figura 35. Fotografia de “sono histérico”, tirada por Albert Londe, 1893	128
Figura 36. Ficha clínica de um hospital em Veneza, 1873	129
Figura 37. <i>A perigosa</i> . Regina Parra, 2019	135
Figura 38. <i>A perigosa</i> . Regina Parra, 2019	136
Figura 39. <i>A perigosa</i> . Regina Parra, 2019	137
Figura 40. <i>Lasciva</i> . Regina Parra, 2019	139
Figura 41. <i>Lasciva</i> . Regina Parra, 2019	140
Figura 42. <i>O jardim das delícias</i> , (tríptico fechado). Hieronymus Bosch, 1490-1500	144
Figura 43. <i>O jardim das delícias</i> , (Tríptico aberto). Hieronymus Bosch, 1490-1500	145
Figura 44. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde</i> . Nicola Costantino, 2016	146
Figura 45. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde</i> . Nicola Costantino, 2016	147

Figura 46. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde.</i> Nicola Costantino, 2016	148
Figura 47. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde,</i> (Tétis). Nicola Costantino, 2016	149
Figura 48. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde,</i> (Afrodite/Vênus). Nicola Costantino, 2016	150
Figura 49. <i>O verdadeiro jardim nunca é verde,</i> (Ártemis/Diana). Nicola Costantino, 2016	151
Figura 50. <i>O nascimento da Vênus.</i> Sandro Botticelli, 1474-1475	153
Figura 51. <i>Invasão do Alemão.</i> Márcia Falcão, 2021	167
Figura 52. <i>Moça reclinada no fio do facão: presa em casa.</i> Márcia Falcão, 2021	168
Figura 53. <i>Jardim seguro.</i> Márcia Falcão, 2021	168
Figura 54. <i>Cacos internos feridas expostas.</i> Márcia Falcão, 2021	169
Figura 55. <i>Marimba.</i> Márcia Falcão, 2021	170
Figura 56. <i>Matriforma.</i> Márcia Falcão, 2022	170
Figura 57. <i>Vênus exposta no Rio.</i> Márcia Falcão, 2019	171
Figura 58. <i>O êxtase.</i> Márcia Falcão, 2022	171
Figura 59. <i>A rede.</i> Márcia Falcão, 2022	172
Figura 60. <i>Olhar de Tia Ciata.</i> Márcia Falcão, 2022	173
Figura 61. <i>Olhar de Mãe Aninha de Xangô.</i> Márcia Falcão, 2022	173



Figura 1. *A perigosa*. Regina Parra, 2019.
40 x 47 cm. Óleo e cera sobre papel.

Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9367-regina-parra-the-dangerous-one-2019/>

1. Introdução

Esta tese observa que a maneira com que a modernidade ocidental, pelo menos desde o século XIX, apreende o corpo, difere dos modos de assimilá-lo em outros recortes históricos. Isso porque os sentidos do corpo, tanto no Renascimento quanto na época clássica, se enveredam por caminhos distintos que organizam maneiras completamente diferentes de tomá-lo. Inferimos, como consequência, que o corpo não deve ser entendido como algo dado ou mesmo como uma substância uniforme e natural, mas como um produto – um efeito – de uma densa e profunda rede, complexa e provisória. Enveredado por tal debate, e tomando como base uma abordagem foucaultiana, procuramos contribuir com os contornos de uma epistemologia e genealogia do corpo, indicando como certos arranjos entre saberes e poderes atuam definindo e recortando seus caminhos, seu percurso, sua composição.

Seguimos os passos trilhados por Foucault que, em obras como *Vigiar e punir* (2014), observa alguns dos diferentes modos de apreensão do corpo. Se na época clássica ele aparece como uma massa dispersa que encontra, pelas mãos do carrasco, a força e o poder do rei, na modernidade vemos se desenrolar uma nova política do corpo: observamos mecanismos diversos atuarem sobre ele a partir de um conjunto de técnicas, normas e leis que vão sendo organizados e externalizados por instituições administrativas, jurídicas e médicas. É no solo moderno que observamos, por exemplo, o advento dos “corpos dóceis”: corpo-efeito das técnicas insidiosas e dos mecanismos de controle que encontram em sua superfície um local para se desenrolar. Vemos Foucault observar, nessa esteira, a emergência de um corpo-fabricado, corpo soldado, que passa a atender aos imperativos do tempo, ritmo e eficiência, produzindo figuras como a do trabalhador eficiente nas fábricas e nas indústrias. Desse modo, observamos como a modernidade irá produzir corpos individualizados que vão respondendo às demandas e aos mecanismos de saber-poder que encontram nesse solo um espaço para se desenvolver.

Nesse sentido, o que esperamos apontar neste trabalho são os vínculos existentes entre as experiências elaboradas em certos espaços históricos, os

saberes e poderes neles desenhados e os modos de enquadramento do corpo. Importa-nos pensar também como se dá a constituição epistemológica desses espaços: que lugares são esses a que nos referimos, que dão ao corpo uma constituição específica? Trata-se dos espaços definidos por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007), locais de pensamento – ou *epistemes* – que dão coerência a certos conceitos, constituindo ordens e maneiras singulares de elaborar e de conceber as coisas. Nesses espaços, tanto o corpo quanto outros objetos do saber são compreendidos e operacionalizados a partir de regimes e critérios específicos que lhe conferem aparências singulares.¹

Os espaços epistêmicos constituem-se como locais fundamentais onde o pensamento opera a partir de uma coerência interna, resguardando especificidades que desembocam em modos particulares de organização do “descontínuo”. Trata-se de diferentes maneiras de constituir enquadramentos que desenharam o modo de ser das coisas tal como as conhecemos: pensamos como esses espaços se configuram como *quadros*, estabelecendo um modo “naturalizado” de aproximar e isolar ou mesmo fundar e conceber certos critérios e componentes. Como afirma Foucault (2007), “de fato não há, mesmo para a mais ingênua experiência, nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio” (Ibidem, p. XV).

É considerando tais espaços que, na *História da loucura* (2019), Foucault opta por percorrer os menores resquícios sedimentares que levaram a modernidade a formar uma distinção entre o corpo normal e o patológico. Longe de conceber essas categorias como naturais, seu percurso epistemológico começa por esmiuçar as diferentes formas de percepção da loucura entre o Renascimento e a modernidade, analisando como se chegou à classificação da loucura nos moldes modernos. Desse modo, o autor percebe que a maneira como a modernidade categoriza o louco e a loucura apresenta diferenças basilares em relação a outras épocas e recortes históricos.

Partindo desse modo de pensar delineado por Foucault, consideramos consolidar sobre o corpo dois movimentos contraditórios e simultâneos. No primeiro, observamos refletir sobre a sua superfície os modos de apreensão de uma determinada época – trata-se de movimentos constantes de *enquadramento*. Em consequência desse movimento, o corpo é regulado, moldado, fixado e

¹ No próximo capítulo oferecemos um mergulho nas epistemes foucaultianas.

conduzido. Dessa maneira, o vemos implicado em uma trama histórica que lhe confere um modo singular de aparição. No segundo movimento, observamos a quebra com as experiências enquadrantes engendradas pelo primeiro, fomentando uma especulação de sua forma de se apresentar: rabiscando, reformulando, fazendo proliferar versões múltiplas e diversas de seu aparecimento no espaço epistêmico.

Ao tomar o corpo em consonância com esses dois vetores – uma vez que vemos atuar sobre ele tanto certas forças que o enquadram, treinam, manipulam, controlam, recortam, fragmentam, definem etc. quanto outras forças que escapam a esse movimento constante de enquadramento –, o interpretamos não como um mero receptáculo de forças que o treinam, mas como um espaço que age e reage, em relação a tais esforços que procuram normalizá-lo. É na esteira dessa observação que este trabalho se divide em duas partes: “Enquadrar” e “Desenquadrar”. Na primeira parte, “Enquadrar”, tratamos dos movimentos e dos processos enquadrantes do corpo em correspondência com a emergência e a constituição dos diferentes solos históricos – exploramos os espaços epistêmicos da Semelhança, da Idade Clássica e da Idade Moderna, tal como definido por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007). A partir das metáforas do *Corpo-quadro clássico* e do *Corpo-quadro moderno*, pensamos mais profundamente sobre como a época clássica e a moderna conferem aos corpos modos singulares de apreensão e maneiras distintas de habitar o mundo. É importante observar que a leitura desses espaços de tempo se dá principalmente a partir de uma perspectiva epistemológica e genealógica em consonância com algumas visualidades produzidas e organizadas nessas épocas. Dessas leituras, buscamos observar também como os saberes, os conhecimentos – que tem como foco os corpos – se organizam; como os poderes engendrados a partir dos mecanismos disciplinares, que emergem ao longo do século XVIII, vêem nos corpos e nos sujeitos modos de se desenrolar; e como as visualidades dispõem de elementos consonantes aos debates e aos modos de apreensão engendrados na época clássica e na moderna.

Na segunda parte, “Desenquadrar”, observamos exercícios que procuram desenquadrar os corpos, oferecendo-lhes novas medidas, possibilidades, ordens, quebrando com as experiências normalizadoras comuns aos espaços de saber clássico e moderno. Para isso, atentamos, sobretudo, para obras artísticas contemporâneas que oferecem novas possibilidades para eles, multiplicando suas

forças, suas medidas, repensando suas narrativas, concebendo novos territórios. Seguimos os passos do que foi elaborado na parte um, ou seja, interpretamos que as visualidades podem nos oferecer *modos de ver* e de interpretar as disposições fundamentais de uma época histórica. Mas não só, pensamos também como elas podem nos ajudar a observar como outros modos de operação do corpo – que escapam dos pressupostos enquadrantes – se organizam nesses espaços. Partimos do pressuposto de que é na arte que os desenquadramentos encontram os principais meios para se desenvolverem, dado o seu caráter de experimentação e de questionamento. Esta parte organiza-se, então, a partir da análise de quatro exercícios artísticos que procuram borrar e brincar com alguns dos pressupostos de enquadramento dos corpos vigentes nos solos históricos explorados na primeira parte da tese.

Com o desejo de definir em uma imagem as operações de desenquadramento observadas neste trabalho, mobilizamos o autorretrato da artista brasileira Regina Parra, intitulado *A perigosa*, 2019, reproduzido na abertura deste trabalho (figura 1). Nessa obra, vemos a artista utilizar o seu próprio corpo para especular outras possibilidades e medidas para si. Nesse sentido, a artista puxa-o e repuxa-o, estica-o, procurando de algum modo desenquadrá-lo, desfizá-lo, agenciando um modo próprio de concebe-lo e constituí-lo.²

1.1 Problematização e objetivos

Propomos nesta tese uma abertura para diversos campos, quais sejam, os da arte, da literatura, dos estudos do corpo e do design. Atuamos sob a égide do pensamento “borrado” – aproveitando o conceito de *Blurred genres*, de Clifford Geertz (1983) –, que indica uma dissolução de fronteiras entre disciplinas, tornando-as indefinidas, dissonantes, sobrepostas.

A prática projetiva apresenta-se aqui em uma dimensão conceitual e especulativa, provocando fabulações quanto ao que pode vir a ser do corpo. Como novos sentidos podem ser provocados a partir de uma discussão crítica sobre o modo de concebê-lo, apreendê-lo, enquadrá-lo e, o mais importante para nós, desenquadrá-lo. Na esteira de Beccari e Prando (2020, p. 11), não se trata de “mais um exercício inter, multi ou transdisciplinar (dentre outros rótulos bem

² Uma análise mais detalhada da obra de Parra está apresentada no capítulo 7 desta tese.

‘disciplinados’), e sim de um esforço não-disciplinar”, que se traduz em um trabalho que opera de modo reflexivo e crítico. O campo do design – tal como o *corpo* –, neste trabalho, acolhe modos de subversão dos sentidos e valores que circunscrevem os *enquadramentos* vigentes de produção do conhecimento – que inclui a delimitação das áreas.

Desse modo, esta pesquisa, busca também investigar obras de artes visuais que configuram operações de desenquadramento, uma vez em que desenham novas maneiras de conceber o corpo. É dessa maneira que assumimos o insólito como procedimento, na medida em que observamos a possibilidade de desarticulação da ordem vigente e o desenho de novas formas de criação e de combinação que visam “contaminar” as narrativas normalizantes que atuam definindo e recortando os corpos.

Para iniciar esse percurso, é preciso um esforço de revisão das bases epistêmicas que desenham o que pode ou não ser pensado em um determinado período. Por isso, revisitamos os espaços epistêmicos oferecido por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007), procurando observar como certos valores (verdadeiro/falso, adequado/inadequado etc.) são delineados para que uma determinada ordem se instale, ou mesmo que uma concepção do corpo se defina e se enraíze. Indicamos aqui que a principal referência teórica nesta tese será o pensamento de Michel Foucault, em consonância com outros autores que tomam a abordagem foucaultiana como método e ferramenta de análise.

Depois de uma revisão dos solos epistêmicos, analisamos práticas artísticas que apresentam outras possibilidades para os corpos. Trata-se de trabalhos que produzem perturbações nas narrativas hierárquicas ao promoverem uma aproximação de elementos díspares. Mas não só, trata-se de trabalhos que constroem “outros espaços”, novos *topos*, na medida em que justapõem elementos e bagunçam, por exemplo, os modos clássicos de classificação, nos quais ainda nos encontramos enredados. É importante frisar que essas operações artísticas não visam uma “revolução interpretativa”, mas resultam em um processo constante de produção de interpretação. Um *desenquadramento* do corpo, nesse sentido, não se baseia na ideia de produzir novas verdades sobre o que pode um corpo, mas de destacar o caráter processual do estabelecimento das verdades vigentes. Desse modo, a superfície do corpo ganha aqui uma dimensão operativa e ativa, uma vez que garante uma combinação livre e aberta, nunca encerrada, dos seus modos de

constituição. A inconstância é a única constante. Abaixo, elaboramos uma apresentação mais detalhada do desenho da tese.

1.2 Desenho-síntese da tese

Na Introdução, que aqui chamamos de **primeiro capítulo**, delineamos um panorama introdutório deste trabalho. Procuramos apresentar as bases de questionamento da pesquisa: evidenciamos a perspectiva foucaultiana como orientação metodológica do trabalho.

Na primeira parte da tese apresentamos, logo no início (capítulo 2), uma leitura das epistemes concebidas por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007). Realizamos um resgate e um resumo de seus três espaços de saber, dos modos de percepção e de organização das coisas em cada um deles. Situamos também, ainda que brevemente, a inscrição do corpo nesses espaços. Essa revisão oferece as bases teóricas para o que será confrontado nas análises que serão realizadas adiante. Em um segundo momento, nos capítulos 3 e 4, nos aprofundamos na noção de *Corpo-quadro clássico* e *Corpo-quadro moderno*, entendidos a partir da divisão epistêmica foucaultiana. Vemos como cada um deles irá organizar medidas e composições para os corpos, atribuindo possibilidades limitadas, o enquadrando de acordo com certas ordens e categorias.

Na segunda parte da tese nos debruçamos sobre obras de artistas contemporâneos a fim de observar operações de confronto do corpo. Dando início à seção, no capítulo 5, elaboramos uma breve discussão sobre os modos de desenquadramento do corpo a partir das lentes dos estudos de gênero e da sexualidade. Nos demais capítulos, apresentamos uma análise de obras artísticas que exploram e justapõem elementos que dão ao corpo um caráter singular.

As obras de Walmor Corrêa, analisadas no capítulo 6, borram alguns dos sentidos atribuídos à representação do corpo na anatomia científica. Corrêa opera um deslocamento ao inserir corpos interpretados como fictícios em atlas de anatomia científica, emprestando-lhes uma “roupagem” científica; os trabalhos da artista Regina Parra, analisadas no capítulo 7, questionam as visualidades fotográficas típicas do início da episteme moderna, que definem e encerram certos corpos femininos ao diagnóstico da patologia histérica; a obra da artista argentina Nicola Costantino, observada no capítulo 8, joga com representações emblemáticas do feminino na história da arte, a partir de uma inserção de seu

próprio corpo na obra; por fim, as obras da artista Márcia Falcão, expostas no capítulo 9, confabulam outros espaços e medidas para os corpos periféricos, indicando a composição de *dobras*, nos moldes do conceito elaborado por Deleuze (1992).

Nesses exercícios analíticos, buscamos um deslocamento do olhar, fazendo emergir novos *modos de ver*, confrontando regimes normativos. As análises não procuram traçar uma única linha interpretativa que inclua todas as obras. São investigações desenvolvidas separadamente ao longo dos últimos quatro anos que, de algum modo, se mostraram relevantes por colaborar com a compreensão dos processos de enquadramento e de desenquadramento do corpo, em sua correspondência com operações artísticas. Em relação às obras analisadas, a seleção se deu como parte desse processo de compreensão e priorizou a capacidade dessas obras de, em diferentes contextos, confrontar as tramas vigentes, expondo outras vozes, outros pontos de vista, outros modos de elaboração. Trata-se, em suma, de práticas que compõem novas possibilidades para o corpo na reciprocidade com sentidos estéticos, políticos e éticos.

Parte I

ENQUADRAR

en.qua.drar – Conjugar

(en- + quadro + -ar)

1. Pôr em quadro = Emoldurar, encaixilhar
2. Tornar quadrado = Quadrar
3. Colocar ou apontar ao centro do campo de visão ou de referência
4. [Militar] Fazer entrar nos quadros disciplinares
5. Prover de quadros às unidades
6. [Brasil, informal] Pôr na prisão
7. [Brasil, informal] Impor disciplina = Disciplinar

Nesta parte, buscamos refletir sobre os diferentes modos de enquadramento do corpo. No primeiro capítulo (2), traçamos um panorama histórico-teórico que permita situar as análises realizadas nas seções seguintes. Para isso, elaboramos uma breve leitura dos espaços epistêmicos desenhados por Foucault em *As palavras e as coisas* (2007). Tal leitura é complementada, nos capítulos seguintes (3 e 4), por outros escritos de suas fases arqueológica e genealógica – tais como *A história da loucura na Idade Clássica* (2019a), *História da sexualidade I* (2019b), *O nascimento da clínica* (2020a), *Vigiar e punir* (2014), *Microfísica do poder* (1979), *Os anormais* (2010) –, períodos em que Foucault elabora, primeiro, uma ontologia histórica por meio da qual nos constituímos como sujeitos e objetos de saber e, segundo, desenha uma compreensão histórica de como os mecanismos de poder desenvolvem uma série de práticas disciplinares com efeitos produtivos sobre os sujeitos e seus corpos. Ainda nesses capítulos, atentamos para alguns outros autores que tomam a abordagem foucaultiana como base de análise, especialmente o historiador de arte Jonathan Crary.

2. Pistas epistemológicas: uma breve aproximação das epistemes foucaultianas

Foucault sempre soube pintar quadros maravilhosos como fundo de suas análises
– Deleuze (2013, p. 33)

Na leitura das três epistemes delineadas por Foucault a ser realizada adiante, entenderemos as *epistemes* como *quadros*: buscaremos apresentar um panorama geral, evidenciando seus modos de inscrição e de ordenação das coisas. Veremos, ao mergulhar nas leituras, como é fácil interpretá-los como quadros: na medida em que possuem a pretensão de *enquadrar* as coisas do mundo, encerrando certos modos de compreensão, organizando maneiras particulares de observar e de organizar os objetos, os corpos, as empiricidades, a linguagem, interpretando-as de acordo com seus próprios critérios de coerência e relação. Priorizaremos a dimensão do corpo nessas leituras, indicando algumas das questões necessárias aos debates presentes nos capítulos seguintes.

Foucault inicia o livro *As palavras e as coisas* evocando a estranheza, a perturbação que uma certa enciclopédia chinesa citada por Jorge Luis Borges provoca no espaço em que estamos enredados. “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento [...] abalando todas as superfícies ordenadas [...]” (Foucault, 2007, p. IX). Trata-se de uma enciclopédia que abala as familiaridades do nosso pensamento, pois nos vemos confrontados com a impossibilidade patente de entender a classificação que ela propõe. Os animais, segundo ela, estariam divididos em: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos [...]” (Ibidem, p. IX).

Como explica Foucault, “sabe-se o que há de desconcertante na proximidade de extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação” (Ibidem, p. X). Mas a impossibilidade que evoca o autor não está no fato de os animais serem fantásticos, fabulosos, terem liberdade ou estarem sob a

tutela do imperador, mas na tentativa de reuni-los a partir do critério da ordem alfabética (a, b, c, d). Ao evocar essa mistura, Borges abre uma fenda que faz brilhar a experiência do impensável, que abala os quadros de pensamento no qual estamos enredados, uma vez que não só justapõe elementos estranhos, como “zomba” de nossa confiança nesses critérios. Essa experiência do impensável traduz-se na constituição de uma “experiência limite”, que faz emergir o inesperado a partir da linguagem de um “não lugar”, que implode nosso solo epistêmico: expõe uma linguagem de subterfúgio, em que os seres são justapostos para além do aparato habitual do nosso pensamento, fora “do solo mudo onde os seres podem justapor-se” (Ibidem, XII).

Foucault assume o riso desconfortante como forma de suscitar considerações acerca do modo como ordenamos as coisas à nossa volta, oferecendo a hipótese de que os modos de conhecer estão desenhados em solos silenciosos, que resguardam a promessa misteriosa de uma pacificação das coisas. Nesses locais a que Foucault se refere, encontram-se as marcas singulares que permitem o reconhecimento de uma coerência entre aquilo que aparece disponível para ser decifrado a partir de suas inscrições em quadros.

Esses quadros, denominados *episteme*, se traduzem em três modos historicamente distintos de articular certos “critérios de coerência” que darão ordem às coisas: 1) Renascimento (episteme da semelhança); 2) Idade Clássica (episteme clássica); 3) Idade Moderna (episteme moderna). Com o conceito de episteme, Foucault busca designá-los como solos positivos onde as coisas podem ser conhecidas, avizinhas, aproximadas e tomadas como verdadeiras, ou seja, um lugar de pensamento a partir do qual certa experiência de ordem se torna possível. Em todos esses lugares, a experiência da ordem será mobilizada, mas se constituirá a partir de especificidades que reverberam nos modos como as coisas serão entrecruzadas, imbricadas, encadeadas, assemelhadas, organizadas, interpretadas. Dessa elaboração surge o propósito de *As palavras e as coisas*:

No presente estudo, é essa experiência que se pretende analisar. Trata-se de mostrar o que ela veio a se tornar, [...] que modalidades de ordem foram reconhecidas, colocadas, vinculadas ao espaço e ao tempo, para formar o suporte positivo de conhecimento tais que vão dar na gramática e na filologia, na história natural e na biologia, no estudo das riquezas e na economia política. Tal análise, como se vê, não compete à história das ideias ou das ciências: é antes um estudo que se esforça para encontrar a partir de que foram possíveis conhecimentos e teorias; segundo qual espaço de ordem se constituiu o saber; na base de qual a

priori histórico, de no elemento de qual positividade puderam aparecer ideias, constituir-se ciências, refletir-se experiências em filosofias, formar-se racionalidades, para talvez se desarticulem e logo devanecerem. Não se tratará, portanto, de conhecimentos descritos no seu progresso, em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer; o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *episteme* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a da sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade; neste relato, o que deve aparecer são, no espaço de saber, as configurações que deram lugar às formas diversas de conhecimento empírico. Mais do que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma “arqueologia” (Foucault, 2007, p. XVIII-XIX).

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) estabelece uma arqueologia do que denomina de “discurso do verdadeiro”, retomando a trajetória dos enunciados com pretensão à verdade desde o século VI – quando o enunciado válido era emitido por alguém que profetizava o futuro – até o século XIX, quando os discursos científicos passam a ditar o que é verdadeiro, a partir dos atos fundadores da ciência moderna. Para o autor, é por volta do século XVII e XVIII que nos deslocamos das configurações do saber da era pré-clássica: a partir de então, o saber se pauta em planos observáveis, mensuráveis, categorizáveis, classificáveis. Trata-se, nos termos de *As palavras e as coisas*, de uma ruptura que leva à passagem da *episteme* pré-clássica à clássica e, posteriormente, à moderna.

Sabe-se que o quadro da semelhança tem sua vigência até a virada do século XVI para o XVII. Ele se manifesta pelas similitudes: todas as figuras disponíveis no mundo se relacionam em uma trama infinita. Trata-se de um espaço enigmático, amplo, que permite a instauração de diversas relações de significação e vizinhança: “Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o cerca” (Foucault, 2007, p. 25). O saber da semelhança significa um intenso exercício de decifração das marcas que se encontram assinaladas nas superfícies das coisas, que se aproximam a partir dos critérios de *Convenientia*, *Aemulatio*, *Analogia* e *Simpatia*. São tais critérios que ditam a ordem das coisas, que “nos dizem de que modo o mundo deve se desdobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se” (Ibidem, p. 35).

A linguagem e as coisas, nesse espaço, possuem a mesma natureza, estão entrelaçadas, imbricadas, encontram-se enroladas pela semelhança. A linguagem apresenta-se como “coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma” (Ibidem, p. 47), precisa ser decifrada assim como as demais coisas do mundo. A ordem, nesse quadro, emerge de um exercício irradiado e circular de decifração dos jogos de símbolos. Segundo Rodrigues (2014), essa cosmovisão postulava uma integridade absoluta do universo, de modo que as plantas, por exemplo, constituíam sinais demonstrativos de sua finalidade para o homem: uma flor amarela indicava um provável remédio contra icterícia; uma raiz em formato de um pé era utilizada para o tratamento contra a gota. Um homem enfermo em busca de uma mensagem sobre o seu estado de saúde – para saber se viveria ou morreria da doença que lhe afligia –, costumava mergulhar uma folha de urtiga em sua urina e deixar de molho por vinte e quatro horas: se a planta secasse, era sinal de uma morte próxima; se continuasse fresca, continuaria vivo. Isso demonstra que a “medicina” da época não constituía um *corpus* objetivo, não seguia a rigidez de um sistema ou de método, mas mobilizava todas as significações que apareciam frente ao mal que se instalava sobre o corpo: desde mensagens contidas nas coisas, até os conhecimentos transmitidos de uns para os outros, os saberes das plantas para o alívio da dor, os sonhos, as crenças, as rezas.

O corpo, destarte, encontrava-se em pleno acordo com o universo. Um espelho sobre ele constituía o reflexo do todo e vice-versa. “O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. De todos os lados o homem é concernido por ele, mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que ele recebe do mundo” (Foucault, 2007, p. 31).

Como exemplifica Foucault (2007), um estudo de Pierre Belon, de 1555, traçou uma tábua de comparação entre a estrutura óssea do corpo humano e dos pássaros: “[...] o osso, tido como pernas para os pássaros, correspondendo ao nosso calcanhar; assim como temos quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos [...]” (Ibidem, p. 30-31). Essas e outras relações revelam o homem como integrante de um mundo amplo, parte de um atlas universal, desenhado por combinações, onde as coisas aparecem interligadas. Isso porque o mundo inteiro encontra-se percorrido em uma trama ampla de correspondência constituindo um saber aberto que, ao mesmo tempo, é árido e disperso.

E no entanto, o sistema não é fechado. Subsiste uma abertura: por ela, todo o jogo das semelhanças se arriscaria a escapar de si mesmo ou a permanecer na noite, se uma nova figura da similitude não viesse completar o círculo – torná-lo ao mesmo tempo perfeito e manifesto (Ibidem, p. 35).

E como sistema aberto, desenhado principalmente pela oralidade, o saber sobre as coisas se estabelecia a partir de narrativas populares, fábulas, ditados, contos de magia e empiria. “Afigura-se-nos que os conhecimentos [...] eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas de práticas da magia [...]. Conhecer será, [...] ir da marca do visível ao que se diz através dela [...]” (Ibidem, p. 44). Em resumo: o quadro da semelhança era constituído de um mundo dinâmico, desenhado a partir de um espaço permeado por falas, visões e elementos a serem interpretados a partir de jogos de semelhança. “O saber das similitudes funda-se na sùmula de suas assinalações e na sua decifração” (Foucault, 2007, p. 36). Porém, na virada do século XVI para o XVII, ocorre um rompimento que dá espaço para um novo sistema de elementos, uma “rede [...] que só existe através de um crivo do olhar, de uma atenção, de uma linguagem” (Foucault, 2007, p. XVI).

Se no quadro das semelhanças era possível considerar uma gama de saberes dispersos, na episteme clássica vemos um sistema baseado em identidades e diferenças encontrar espaço para se estabelecer. Organiza-se então a exclusão do “ouvir dizer”, passa-se a observar, analisar, ordenar e dar um nome, um lugar, uma sistematização as coisas. Desse modo, abandona-se o modo de compreender o mundo pelo processo de decifração das marcas dispersas, passa-se a olhar as coisas no esforço de instaurar uma ordem definitiva e desenhar categorias.

Nessas operações, a linguagem não mais procura uma similitude que venha preenchê-la, ela ganha novos “poderes”, consolida o discurso da representação que analisa as coisas do mundo, a partir de “palavras lisas, neutras e fiéis” (Foucault, 2007, p. 179). Isso resulta no aparecimento de uma ciência, a *Mathesis universalis*,³ em que todo o conhecimento passa a estar subordinado a uma lei geral, que se resume em um esforço de ordenamento. Como consequência, na medida em que a episteme clássica procura definir um sistema que possibilite distinguir as identidades e as diferenças entre as coisas, observamos o surgimento de domínio como o da gramática geral, da história natural e o das riquezas.

³ *Mathesis universalis*, ou simplesmente matemática universal, é uma ciência geral baseada em conceber e explicar todas as empiricidades a partir de um método de ordem único e universal.

Campos que procuram, a partir da ideia de uma ordem geral e universal, organizar, respectivamente, as experiências da linguagem, a ordem da natureza e o sistema de trocas.

Esse espaço estabelece então um conjunto de práticas de observação que sustentam uma maneira própria de organizar os conhecimentos. A partir do exercício empírico, ou seja, da ação primeira de observar, são definidos os agrupamentos, as afinidades, as enumerações. Porém, se o método principal tem como base a experiência empírica, ele também depende de um pensamento encadeado, que levado de um termo a outro, estabelece as diferenças e as aproximações. Esse saber “remete todo o campo do visível a um sistema de variáveis, cujos valores podem todos ser assinalados, se não por uma quantidade, ao menos por uma descrição perfeitamente clara e finita” (Ibidem, p. 187).

Nesse sentido, a linguagem ganha uma posição de destaque, na necessidade de expressar o que aparece disponível, passa a representar o pensamento: aqui, o signo torna-se o modo de representar, enquanto que no quadro das semelhanças, ele parecia misturado às coisas. Segundo Foucault (2020a), irrompe-se um espaço em que o olhar traduz o que está disponível para ser visto. Isso significa que é necessário percorrer aquilo que silenciosamente se apresenta ao olhar: sem perturbá-lo com um discurso extenso, é preciso realizar a tarefa de reunir o que aparece disponível.

[...] e à medida que visse, que visse mais e melhor, se faria palavra que enuncia e ensina; a verdade que os acontecimentos, por suas repetições e suas convergências, delineariam sob seu olhar seria, por este olhar e em sua ordem, reservada sob forma de ensino àqueles que não sabem e que ainda não viram. Esse olho que fala seria o servidor das coisas e mestre da verdade (Ibidem, p. 126).

A linguagem, assim, passa a conduzir o caminho, constituindo uma ligação entre o visível e o nomeável. “Uma mudança de escala ao nível do olhar deve ter mais valor que as correlações entre os diversos testemunhos que podem trazer as impressões, as leituras ou as lições” (Foucault, 2007, p. 182-183). Porém, o simples olhar sobre algo não passa a ser garantia de confiabilidade. Nomear o visível pode parecer amplo em um primeiro momento, mas, pelo contrário, mostra-se extremamente excludente: trata-se de adotar um modo de “ver sistematicamente pouca coisa” (Ibidem, p. 183). Houve um esforço em restringir voluntariamente o campo de experiência da visão: “Limpendo e filtrando o

visível, a estrutura lhe permite transcrever-se na linguagem. [...] a visibilidade do animal ou da planta passa por inteiro para o discurso que a recolhe” (Ibidem, p. 185). Isso porque não se deve observar as empiricidades com os olhos do corpo, mas os da alma. É ela que em confluência com as leis universais conduz ao pensamento verdadeiro.⁴

Essa é a época da emergência das grandes coleções de botânica, em que as plantas aparecem catalogadas, fixadas em pranchas, dispostas uma ao lado da outra, com as suas superfícies visíveis, acompanhadas por um nome que as define e que as enquadra necessariamente em um grupo, um gênero, uma espécie, imprimindo-lhes uma identidade. Como parte da história natural, a botânica desenha ligações formando grandes cadeias de ordens, famílias, gêneros e espécies.

A episteme clássica baseia-se, em suma, na experiência de enquadramento das coisas em séries rigorosamente definidas. Afirmar que algo foi conhecido significa que este foi destrinchado em suas mínimas partes, categorizado e classificado. Dessa maneira, esse espaço de saber busca na relação entre signo e representação um modo de organizar a dispersão do mundo.⁵

E é por uma nova “descontinuidade”, desenhada no “limite da representação”, que se abre espaço para um novo pensamento – o quadro moderno. Há mudanças importantes naquilo que constituía os alicerces do quadro clássico: como na observação dos seres vivos, que não mais se funda no destrinchamento de suas partes visíveis, mas no entendimento das funções que certas partes detêm. Nesse sentido, não se olha mais para aquilo que aparece “disponível” para ser visto: o olhar que busca “explorar” o corpo humano, por exemplo, não se contenta em examinar sua superfície, ao que “aparece visível”. Ele deve ir até a mais profunda e oculta de suas partes, buscando evidenciar as ligações que são essenciais para o seu funcionamento.

Vê-se que o caráter já não é diretamente extraído da estrutura visível e sem outro critério senão sua presença ou ausência; funda-se na existência de funções essenciais ao ser vivo e nas relações de importância que já não procedem apenas da descrição (Foucault, 2007, p. 312).

⁴ Veremos mais dessa questão no capítulo *Corpo-quadro clássico*.

⁵ No próximo capítulo, *Corpo-quadro clássico*, buscamos complexificar algumas das questões aqui expostas.

Surgem nomes como o de Georges Cuvier, que se empenha em fundar um projeto que estabelece um quadro também rigoroso de classificações, fundamentado em outro tipo de sistema. Nesse projeto, “Todos os órgãos de um mesmo animal formam um sistema único, cujas partes todas se sustentam, agem e reagem uma sobre as outras [...]” (Ibidem, p. 365). São desenhadas relações que privilegiam noções como as de hierarquia e dependência: isso se traduz em olhar para o corpo humano observando-o como um sistema complexo em que alguns órgãos desempenham funções mais importantes e que outros possuem funções menos capitais, porém, entende-se que todos os órgãos interferem igualmente para o bom funcionamento desse corpo. “O liame interno que faz as estruturas dependerem uma das outras não está mais situado apenas no nível das frequências, torna-se o fundamento das correlações [funcionais]” (Ibidem, p. 362-363). Um corpo para “existir” não depende mais de uma linguagem que venha representá-lo, é preciso um sistema que o faça funcionar, que lhe dê a vida.

A partir de Cuvier, o ser vivo se envolve sobre si mesmo, rompe suas vizinhanças taxonômicas, se arranca ao vasto plano constringente das continuidades e se constitui um novo espaço: espaço duplo, na verdade – pois que é aquele, interior, das coerências anatômicas e das compatibilidades fisiológicas, e aquele, exterior, dos elementos onde ele reside para deles fazer seu corpo próprio. Todavia, esses dois espaços têm um comando unitário: não mais o das possibilidades do ser, mas o das condições de vida (Ibidem, p. 378).

Isso revela um novo enfoque. Segundo Foucault (2007), o quadro moderno orienta-se pela vida: é a partir dela que se funda possibilidades de classificação e de ordenação. “Não há mais, sobre a grande superfície da ordem, a classe daquilo que pode viver; mas, sim, vindo da profundidade da vida, do que há de mais longínquo para o olhar, a possibilidade de classificar” (Ibidem, p. 369). Nesse sentido, desaparece a fórmula clássica da lei natural universal – percorrida em um só movimento pela observação e pela linguagem. A episteme moderna, ao romper com parte dos modos de classificação do modelo clássico, abre um espaço totalmente amplo para novos pensamentos baseados nas ligações do que “faz viver”. Olha-se para a disposição mútua dos órgãos: suas correlações, decomposição e especialização, os ordenando em termos de suas funções, em que uma relação é levada a outra, constituindo unidades fundadas na dimensão do que escapa ao visível. Como afirma Foucault (2020a), o olhar médico passa a envolver mais do que a operação do olhar, incluindo campos sensoriais diferentes: a visão-

tato-audição são articuladas na experiência médica que deve, em um movimento vertical, percorrer a profundidade dos órgãos a fim de desenhar relações estruturais.

A formação das vastas unidades taxonômicas (classes e ordens) era, nos séculos XVII e XVIII, um problema de *recorte linguístico*: era preciso encontrar um nome que fosse geral e fundado; agora, ela diz respeito a uma *desarticulação anatômica*; é preciso isolar o sistema funcional principal; são as divisões reais da anatomia que permitirão articular as grandes famílias do ser vivo (Foucault, 2007, p. 371-372).

Nesse sentido, segundo Foucault (2020a), a medicina moderna começa a descrever o que anteriormente permanecera no limiar do visível e do enunciável. O quadro moderno, por fundamentar-se na vida, dá forma a ordenamentos constituídos por irredutíveis critérios de coesão. Por exemplo, vertebrados e invertebrados tornam-se espaços perfeitamente distintos, uma vez que se constituem como sistemas opostos. “Qualquer que seja a organização que se dê aos animais com vértebras e aos que não têm, não se chegará jamais a encontrar no final de uma dessas grandes classes [...], dois animais que se assemelhem” (Cuvier apud Foucault, 2007, p. 375). Vertebrados e invertebrados são tomados também a partir de uma história: para entender suas constituições, é preciso tomá-los em suas historicidades, isso é o que permite apreendê-los. A “natureza” a partir de sua história é o primeiro passo para a instituição da Biologia, uma ciência encarregada de estudar a vida em sua historicidade. Nesse sentido, substitui-se a história natural pela história da natureza, em que é possível observar as condições de existência dos seres vivos e de seu funcionamento.

Para o pensamento do século XVIII, as sequências cronológicas não passam de uma propriedade e de uma manifestação mais ou menos confusa da ordem dos seres; a partir do século XIX, elas exprimem, de um modo mais ou menos direto e até na sua interpretação, o modo de ser profundamente histórico das coisas e do homem (Ibidem, p. 381-382).

A natureza e o homem, desse modo, ganham uma história, revelando a condição de possibilidade que leva o homem a pensar a si mesmo. Foucault (2007) conta que essa vontade de pensar a si mesmo gera o aparecimento de uma intensa preocupação com a vida. No quadro moderno, o pensamento sobre a vida passa a englobar tudo: tanto o que sustenta a existência humana, quanto o que permite majorá-la, entre outras dimensões que resultam em uma série de intervenções e de ordens que visam multiplicá-la.

Nessa esteira, segundo Crary (2012), há ao longo de todo o século XIX uma intensa investigação das potencialidades do corpo. Observamos o crescimento de estudos que visam sua regulação, modulação e o seu disciplinamento, fundamentos que são desencadeados pela noção de um corpo produtivo. A sua importância fisiológica entra também no cerne das discussões dos cientistas modernos: o corpo torna-se um novo espaço de debate epistemológico; o conhecimento sobre o seu condicionamento passa a estar no centro de grandes experimentações. Ele situa-se como parte central, na medida em que passa a ser concebido em sua dimensão produtiva. Por exemplo, um corpo que precisa ter atenção, postura, força e eficiência para atender às exigências de uma sociedade voltada para a produção industrial.

Esses estudos relacionavam-se com a exigência de conhecer a adaptação de um sujeito às tarefas produtivas em que a atenção máxima era indispensável para racionalizar e aumentar a eficiência do trabalho humano. A necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução ações repetitivas exigiu um conhecimento preciso das capacidades ópticas e sensoriais do homem (Ibidem, p. 87).

Nesse sentido, a episteme moderna desenvolveu meios de colocar o homem e a vida no foco do debate do conhecimento, o que dá forma, entre outras coisas, às “ciências do homem”. Sua existência corporal, como consequência, torna-se parte central da episteme: na medida em que o homem ganha uma história, seus gestos, técnicas, hábitos, entre outras características, se ligam às dinâmicas articuladas pelo saber.⁶

Até aqui, procuramos desenhar um panorama geral das epistemes foucaultianas, que servirão de base para as análises mais aprofundadas que realizaremos adiante. Isso porque, nos capítulos a seguir, atentaremos mais especificamente para como os quadros clássico e moderno instalam suas experiências de ordens, concebendo os sujeitos, seus corpos e subjetividades de modo bastante singular. Nosso objetivo nessas análises será seguir indicando o corpo em consonância com tais quadros, na medida em que se encontra amplamente capturado por suas experiências, relações e saberes que, por sua vez, atuam definindo e recortando

⁶ No capítulo *Corpo-quadro moderno*, procuramos aprofundar algumas das questões que aqui foram debatidas.

suas medidas, espaços, sua relação com os saberes e disciplinas, com a representação, entre outros. Nesse sentido, o corpo é *quadro-clássico* e *quadro-moderno* uma vez que é enlaçado e definido pelas tramas e forças que encontram nesses espaços os meios para se realizarem.

3. Corpo-quadro clássico

[...] cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime
– Deleuze (2013, p. 58)

Os estudos que realizamos neste capítulo procuram analisar o modo como os espaços de saber desenham seus movimentos de continuidade e descontinuidade, inaugurando a ordem clássica. Na esteira do que vimos na seção anterior, entendemos que, ao olhá-los, estamos observando não apenas a sua organização, mas os seus limites: o que o conforma e aquilo que, por ocasião, encontra-se excluído, entendido por oposição como não mais possível de ser pensado. Indicamos que o advento de um certo quadro do pensamento vem de “mãos dadas” a uma contraepisteme, constituindo um arranjo geral de forças que vão descontinuando certos modos de entender e de organizar o mundo. Por que não lembrar da experiência de Dom Quixote, personagem caro a Foucault, que em sua dimensão epistemológica marca o fim do primado da semelhança, inaugurando a episteme clássica, um saber fundado na representação.

Sabe-se que na primeira parte do romance de Cervantes o personagem peregrina à procura de provas que possam demonstrar a veracidade dos livros. Desse modo, Dom Quixote se envereda pelos jogos de semelhança, em busca das marcas assinaladas às coisas do mundo. Seu movimento procura reviver as epopeias cavaleirescas dos livros que o cerca. Seu caminho desenha um percurso minucioso de decifração: percorre as mais simples marcas – as das similitudes, das analogias e das correspondências –, procurando revelar como os livros de cavalaria espelham a verdade do mundo. “Dom Quixote deve fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo” (Foucault, 2007, p. 64). E é por isso que trava batalhas contra moinhos de vento – os “gigantes desmedidos” – e ovelhas inimigas. Seu empreendimento busca provar a veracidade das coisas a partir de seus espelhamentos.

[...] e como ao nosso aventureiro tudo quanto pensava, via ou imaginava parecia ser feito e acontecer da maneira como havia lido, logo que avistou a estalagem pensou que era um castelo com suas quatro torres de telhados cônicos de prata cintilante, sem faltar a ponte levadiça e o poço profundo, com todos aqueles acessórios que se pintam em semelhantes construções (Cervantes, Volume 01, Primeira parte, 2012, p. 69).

Segundo Foucault (2007), *Dom Quixote*, conduzido pelas quimeras de uma específica erudição, que lia em um texto único a natureza e os livros, vagueia pelo mundo ao sabor de uma aventura delirante. Com a errância de Dom Quixote, observamos uma ruptura que promove um certo desligamento entre as palavras e as coisas. Nasce o quadro do pensamento clássico: um espaço que empurra para o “exterior” a “desrazão” da semelhança, limitando-o pelo pensar representativo. “Com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos das semelhanças e dos signos; nelas já se travavam novas relações” (Foucault, 2007, p. 62). Durante a primeira incursão, a história é contada por um narrador anônimo que, de um espaço de saber específico, não deixa de revelar o modo como enxerga as aventuras fantasiosas do personagem em que narra:

Enfim, ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Sua imaginação se encheu de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de duelos, batalhas, desafios, feridas, galanteios, amores, tempestades e disparates impossíveis; e se assentou de tal modo em sua mente que todo aquele amontoado de invenções fantasiosas parecia verdadeiro (Cervantes, Volume 01, Primeira parte, 2012, p. 63).

Outras pistas de uma ruptura epistemológica podem ser encontradas mais explicitamente na segunda parte do romance. Após derrota em mais uma batalha contra Sansão Carrasco, Dom Quixote “retoma seus espíritos” e volta a ser Alonso Quijano, o Bom (a episteme das semelhanças, para esse “novo personagem”, agora passa a figurar como um erro). Assim, ao procurar pelas verdadeiras palavras que sejam capazes de descrever suas aventuras do passado, percebe que não há nada que possa espelhar aquilo que vivera, se não, agora, pelo trabalho com as palavras. E é por isso que ele mesmo deverá protegê-las “[...] dos erros, das falsificações, das sequências apócrifas; deve acrescentar os detalhes omitidos; deve manter sua verdade” (Foucault, 2007, p. 66).

Será preciso separar os encadeamentos, identificar os ordenamentos, discernir os falseamentos daquilo que passara e comprometer-se com a verdade. O

livro passa então a ser o detentor de uma verdade que não procura um espelhamento nas coisas do mundo, mas nas relações que os signos verbais tecerão sobre eles mesmos.⁷

A partir dessa novela quixoteana, é possível traçar alguns questionamentos acerca do estatuto das descontinuidades, identificando certos cortes que expurgam para o exterior aquilo que cederá lugar a uma “nova forma de ser” das coisas. Segundo Foucault (2007), o descontínuo desenha um movimento que vem de fora e que determina tanto os desvanecimentos quanto os encadeamentos que formarão as disposições fundamentais. “O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora [...]” (Ibidem, p. 69). Se não há nada que explique esses cortes arbitrários, desenhados a partir de movimentos indefinidamente móveis, resta-nos a estratégia foucaultiana de lançar um olhar mais profundo sobre os solos epistêmicos.

Nessa esteira, retomamos às perguntas lançadas por Foucault acerca das “familiaridades do pensamento”, que fazem com que algo possa ser pensado, e que desenhem, em paralelo, “a impossibilidade patente” de um outro pensamento – questão ilustrada no prefácio de *As palavras e as coisas* (2007) nas metáforas do “mesmo” e do “outro”. Se não é a vizinhança entre as coisas que assegura a possibilidade de se conhecer algo, é, antes, esse solo mudo onde elas podem ser aproximadas, um lugar “absurdamente” possível que permite a relação, a proximidade e a ordenação das coisas do mundo.

Como vimos, o projeto de *As palavras e as coisas* (2007), de Foucault, representa uma investida teórica acerca de como esses espaços dispõem certas luzes, permitindo o clareamento e o ofuscamento de experiências. Solos que dão coerência e luminosidade a personagens, linhas, ordens, modos de ser e dimensões que outros espaços não haviam enxergado nenhuma possibilidade de irrompimento e disposição. Foucault lança questionamentos sobre como esses solos desenhem as coerências que podem “[...] formular com relação a si próprias” (Foucault, 2019a, p. 83).

⁷ Lembro aqui que, segundo Foucault (2007), a literatura na época clássica tem por tarefa única, enunciar. “[...] sucessão, que analisa e faz surgir uns após outros elementos descontínuos, percorre o espaço que a representação oferece ao olhar do espírito. [...] a linguagem não faz mais que colocar numa ordem linear as dispersões representadas” (Ibidem, p. 162). Para mais, ver o capítulo *Falar* do livro *As palavras e as coisas* (2007).

Em seu livro intitulado *História da loucura na Idade Clássica* (2019a), o autor realiza uma história da loucura a partir de uma observação das coordenadas históricas que envolvem a enunciação da loucura a partir de uma troca perpétua entre razão-desrazão. Ou seja, a categoria “loucura” definida em oposição a uma outra, a da “razão”. Nesse embate, a categorização da loucura é vista por meio de uma perspectiva que situa a razão como norma e o que está fora dela como “sem lugar”, excluídas, ocultadas por não mais fazerem parte da disposição vigente. Estamos sob o solo da episteme clássica, um espaço que desenha embaralhamentos, relações e imbricações até então distantes dos modos de apreensão do mundo.

Nessa esteira, em *O mundo correlacional*,⁸ Foucault reflete sobre como a época clássica vai desenhar uma específica ligação entre doentes venéreos e loucos a partir de uma relação de proximidade impensável para nós. Nesse sentido, ele observa todo um aparato que irá colocar lado a lado, em um mesmo espaço, os doentes venéreos e os corpos considerados desviantes. Essa ligação ocorre a partir de uma familiaridade engendrada, uma proximidade estabelecida a partir de certos critérios que concebem um profundo parentesco entre esses corpos. “Ao inventar, na geometria imaginária de sua moral, [...], a época clássica acabava de encontrar ao mesmo tempo uma pátria e um lugar de redenção aos pecados contra a carne e às faltas de razão” (Ibidem, p. 87). O espaço físico do internamento – e epistêmico do saber – favoreceu o aparecimento e a combinação de uma centena de práticas em torno desse novo agrupamento “óbvio”.

Quando a época clássica internava todos aqueles que, em virtude de uma doença venérea, da homossexualidade, da devassidão ou da prodigalidade, manifestava uma certa liberdade sexual que a moral dos antepassados condenava [...], ela [...] descobria um denominador comum, a insanidade, para experiências que durante muito tempo estiveram bastante afastadas umas das outras. Agrupava todo um conjunto de condutas condenadas, formando uma espécie de halo de culpabilidade em torno da loucura (Ibidem, p. 92-93).

O internamento terá um papel claro de correção na época clássica, procurando conduzir o cidadão à verdadeira ordem das coisas: ordem esta que direciona o homem à razão, afastando-o das manifestações consideradas desviantes, atreladas ao erro, ao engano etc. “Estranha superfície, a que comporta as medidas de internamento. Doentes venéreos, devassos, [...]: toda uma

⁸ Terceiro capítulo da primeira parte de *História da loucura na Idade Clássica* (2019a).

população matizada que se vê rapidamente, [...], rejeitada para além de uma linha de divisão [...]" (Ibidem, p. 102-103).



Figura 2. *Nau dos loucos*. Hieronymus Bosch, 1450.
Óleo sobre madeira, 58 × 33 cm, Museu do Louvre – Paris
Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062860>

A *Nau dos loucos* (1450) – *Stultifera Navis* –, de Hieronymus Bosch, quadro que Foucault (2019a) toma emprestado para explicitar o grande embarque do mundo clássico na “Loucura”, representa esses múltiplos corpos a bordo de um barco que navega sobre uma superfície que irá organizar um conjunto de jogos de exclusão em torno daquilo que se desvia da razão. Se na *Nau dos loucos*, de Bosch, figuravam personagens abstratos, é na navegação deste barco pelo mar do pensamento clássico que esses personagens vão ganhando um rosto, uma transparência, transformam-se em signos, seus ocupantes vão sendo personificados, dando face, cada um deles, à loucura. É que a Nau boschiana estava condenada a uma viagem cíclica, sem direção, barco à deriva rumo a qualquer lugar. Os loucos tinham até então uma existência errante, manifestação

sem face de abundante significação, em um universo repleto de esoterismos e escatologia, carregavam os poderes trágicos do mundo.⁹

Fechado no navio, [...], o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhes pode pertencer (Ibidem, p. 12).

Mas ao ser extraviada, a nau acaba por ser engolida pelo mar das águas clássicas: nessa abertura a loucura irrompe e as bocas abertas de seus tripulantes passam a representar a gula. “Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura da loucura, tal como a via Bosch, desapareceu [...]” (Ibidem, p. 24). Essa abertura profunda anuncia a sua entrada em um turbulento período, a dos jogos dos signos, que irá tomar a paisagem do saber por longos anos, desenhando representações a figuras que permaneciam até então anônimas. “Um objeto acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária [...]; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos rios [...]” (Ibidem, p. 8). Nessa esteira, segundo Foucault (2019a), a figura do louco – e a loucura enquanto categoria – vai ganhando uma dimensão específica: em oposição à razão, irrompe uma fenda que não cessou de se aprofundar, a da experiência desviante do homem. “Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem” (Ibidem, p. 23).

[...] ela assume uma superfície considerável: longa série de “loucuras” que, estigmatizando, como no passado, vícios e defeitos, aproxima-nos todos não mais no orgulho, não mais na falta de caridade, não mais do esquecimento das virtudes cristãs, mas de uma espécie de grande desatino pelo qual, ao certo, ninguém é exatamente culpável, mas que arrasta a todos numa complacência secreta (Ibidem, p. 13-14).

Se a loucura vai tomando uma dimensão específica “tem algo a ver com os estranhos caminhos do saber” (Ibidem, p. 23) que vão definir uma relação de compromisso, de imbricação e reciprocidade entre loucura/razão. Para ilustrar essa vinculação, Foucault recorre aos escritos Montaigne que, desse solo epistêmico, profere: “A loucura é para a razão a sua força viva e secreta” (Ibidem,

⁹ Na episteme das semelhanças, o louco não figurava como uma categoria, tinha uma existência errante, muitas vezes mística, vagava de cidade em cidade, figurava quase como um corpo invisível (Foucault, 2007).

p. 36). Viva e secreta porque sua “verdade” é interior à razão, é parte das medidas que faz a razão cintilar. Pensemos novamente em Cervantes que, em *Dom Quixote*, explora o modo quimérico de tomar as coisas – forma ilusória por sua identificação romanesca e complacência com o imaginário. O fato é que nesse novo espaço de organização do saber, é a razão que deve triunfar diante dos modos delirantes de deciframento do mundo: e é ela quem prevalece, de modo que *Dom Quixote*, pouco antes de sua morte, encontra a razão e a “verdadeira” ordem das coisas, cindindo com os elos errantes a qual estava anteriormente enredado. “De repente a loucura do Cavaleiro tomou consciência de si mesma, e a seus próprios olhos se desfaz na parvoíce” (Ibidem, p. 39-40).

Talvez seja esse o segredo de suas múltiplas presenças na literatura do fim do século XVI e no começo do XVII, uma arte que, em seu esforço de dominar essa razão que se procura, reconhece a presença da loucura, [...], cerca-a e avança sobre ela para, finalmente, triunfar (Ibidem, p. 37).

Foucault destaca, na esteira do triunfo da razão, parte das medidas que pouco a pouco irão fazer da loucura uma categoria a ser investida, cerceada, contornada pelas instituições administrativas do século XVII. O decreto de 1657 é parte disso: ele funda, na França, o Hospital Geral de Salpêtrière e inaugura uma instância de ordem que irá amalgamar, em um mesmo espaço, sistemáticos delírios. Sua tarefa será a de bloquear “a mendicância e a ociosidade, bem como as fontes de todas as desordens” (Ibidem, p. 63).

A partir da prática do internamento, esse espaço epistêmico irá constituir uma “pátria” muda e óbvia que associará tudo aquilo que foge à moral e a ordem, à loucura. “Mas aquilo que para nós parece ser apenas uma sensibilidade indiferenciada, seguramente era, no homem clássico, uma percepção claramente articulada” (Ibidem, p. 55). A loucura vê-se aos poucos entrincheirada pelo exercício da razão, que vai retirando-a do centro das discussões. É que o caminho da dúvida – que aparece em Descartes: *Da dúvida ao cogito* – deve banir qualquer tendência ao erro: a loucura deve ser afastada dada a impossibilidade de um pensamento verdadeiro em sua manifestação. Descartes figura como referência fundamental da disposição do saber clássico, emblemático ao defender ser preciso voltar-se para uma evidência clara das coisas sob o olhar absoluto de Deus. “O sujeito cartesiano buscava a clareza dos conceitos, mas não era a fonte transcendental de significação” (Souza, 2003, p. 121).

Nessa esteira, a relação entre razão e loucura reverbera em um progressivo desequilíbrio, o louco torna-se uma extravagância, um “perigo” latente aos progressos da razão. “[...] não se pode supor, mesmo através do pensamento, que se é louco, pois a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento [...]” (Ibidem, p. 46). A dúvida cartesiana define tal impossibilidade, a loucura não pode mais lhes dizer respeito: trata-se de desfazer os encantos dos seus sentidos e deixar-se conduzir pelas luzes das coisas verdadeiras.

Como poderia eu negar que estas mãos e este corpo são meus, a menos que me compare com alguns insanos, cujo cérebro é tão perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bÍlis, que eles asseguram constantemente serem reis quando na verdade são muito pobres, que estão vestidos de ouro e púrpura quando estão completamente nus, que imaginam serem bilhas ou ter um corpo de vidro? (Foucault apud Descartes, 2019a, p. 45).

Como solução, será necessário exilar a loucura, retirá-la do jogo: o louco é aprisionado em casas de internamento para não desestabilizar os passos de um racionalismo corrente. “A partir da metade do século XVII, a loucura esteve ligada a essa terra de internamento; e ao gesto que lhe designava essa terra como seu local natural” (Ibidem, p. 48-49). A Salpêtrière – que aparecerá mais adiante de um outro modo, no centro do debate das práticas da medicina clínica moderna – abrigará uma centena de corpos loucos: doentes venéreos, insanos, pobres, devassos, dissipadores, homossexuais, libertinos, desempregados, correccionários, entendidos como um obstáculo à verdade. Assim, as casas de internamento tornam-se uma ponte à verdade, casa de força para as luzes, coação que torna o encontro com a ordem universal uma condição necessária.

Pois o internamento não representou apenas um papel negativo de exclusão, mas também um papel positivo de organização. Suas práticas e suas regras constituíram um domínio de experiência que teve sua unidade, sua coerência e sua função. Ele aproximou, num campo unitário, personagens e valores entre as quais as culturas anteriores não tinham percebido nenhuma semelhança (Ibidem, p. 83).



Figura 3. *Yard with madmen*. Francisco Goya, 1794.

Óleo sobre ferro, 42.9 x 31.4 cm, Dallas – Texas

Fonte: <https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/?query=mfs%20any%20%22Goya%22&sort=0&page=7>

É sob este cenário que Foucault relaciona, em *As palavras e as coisas* (2007), a época clássica a uma experiência ampla de aprisionamento das coisas a uma ordem, e dos signos à representação. A partir de um rompimento com a cadeia infinita das semelhanças, a episteme clássica irá definir um quadriculado que irá pôr ordem às coisas – a todas as coisas – do mundo. Nessa esteira, a linguagem vai tornar-se estável a partir de um abrigo na representação. “A linguagem não é mais [...] a assinatura ou a marca das coisas.¹⁰ Ela se torna instrumento [...] de reaproximação e de comparação das coisas, o órgão que permite compô-las em um quadro universal” (Canguilhem, 2012, p. 14).

É então fundada a linguagem em um caráter de “aprisionamento”, de apreensão, que desdobrará toda a natureza das coisas, ligando-as às palavras que as representam. Enquanto a semelhança estabelece uma relação aberta do “ser consigo mesmo e dobradura do mundo” (Foucault, 2007, p. 94), na episteme clássica, a representação é o próprio pensamento, constituindo um movimento em que “a linguagem representa o pensamento como o pensamento representa a si mesmo” (Ibidem, p. 107). Assim, a linguagem passa a traduzir o mundo e não mais a fazer parte dele. Ou seja, o único lugar da linguagem se dará na representação, que deverá expor de modo claro e transparente, por exemplo, nome, lugar, número e ordem de uma certa figura do saber. Apreensão, enclausuramento: a linguagem expõe de forma concisa a natureza das coisas pela representação.

Na sua perfeição, o sistema dos signos é essa língua simples, absolutamente transparente, que é capaz de nomear o elementar; é também esse conjunto de operações que define todas as conjunções possíveis. [...] Na idade clássica, servir-se de signos não é, como nos séculos precedentes, tentar reencontrar por sob eles o texto primitivo de um discurso afirmado, e reafirmado, para sempre; é tentar descobrir a linguagem arbitrária que autorizará o desdobramento da natureza no seu espaço [...] (Ibidem, p. 86).

O signo cumpre então a função de significar algo a partir de uma operação única de necessidade, “O signo encerra duas ideias; uma da coisa que representa, outra da coisa representada [...]” (Foucault apud *Logique de Port-Royal*, 2007, p. 88). Para Foucault (2007), tal concepção desenha consequências de grande peso para a Idade Clássica: sendo a primeira, a de que “Todas as representações são ligadas entre si com signos; em conjunto, formam uma imensa rede; cada uma na sua transparência se dá como o signo daquilo que ela representa [...]” (Ibidem, p.

¹⁰ Exemplificamos esse contexto a partir das investidas de Dom Quixote.

90-91). E é por isso que não há sentido anterior ou exterior ao signo, nenhum discurso prévio – a representação tem por função única representar aquilo que o signo quer dizer. “O grito não se assemelha ao medo, nem a mão estendida à sensação de fome. Uma vez combinados, esses signos ficarão sem ‘fantasia e sem capricho’, pois que foram uma vez por todas instaurados na natureza [...]” (Ibidem, p. 149).

A segunda se dá na necessidade de se estabelecer quadros que coloquem lado a lado, em uma rede de relação, signos que se ligam, se relacionam. Tal experiência faz surgir uma ordem natural das coisas: a partir de uma disposição em quadros constituem-se conjuntos que estabelecem ligações, simetrias, singularidades e parentescos entre as coisas. Assim, os quadros alojam e recortam os saberes dando forma a disposição geral da episteme clássica. Como afirma Foucault (2007), no centro do saber dos séculos XVII e XVIII está o *quadro*. “Tela invisível, inteiramente recoberta pelo brilho e o desenho das palavras [...]” (Ibidem, p. 133-134). É por meio dele que se constitui a “verdadeira ordem”, manifestada em uma “verdade evidente dos signos” – e é por isso que deverão ser repudiadas experiências outrora fixadas nas marcas das semelhanças espalhadas pelo mundo, à essa época tomada como erros vulgares.¹¹ “Na idade clássica, conhecer e saber se imbricam na mesma trama: para o saber e para a linguagem, trata-se de atribuir à representação signos pelos quais seja possível desdobrá-la segundo uma ordem necessária e visível” (Ibidem, p. 123).

Emblemático pensar a análise que Foucault elabora em *As palavras e as coisas* (2007), da obra *Las meninas* (1656), pintura do século XVII de Velázquez, que funciona como uma alegoria do saber clássico por expressar suas disposições fundamentais, tornando possível observar o modo como estão depositadas suas ordens empíricas. Levando em conta a posição dos personagens na obra, Foucault expõe a textura demasiadamente (in)visível das representações ocupadas na tela: o olhar do pintor capta “[...] à frente do quadro, nessa região necessariamente invisível que forma sua face exterior, as personagens que ali estão dispostas” (Foucault, 2007, p. 9).

Assim, *Las meninas* apresenta o ciclo completo da representação, marcando a posição de cada um dos personagens na tela. Em torno da cena podem ser observados muitos signos, mas é para um ponto específico que Foucault irá

¹¹ BACON, Francis. *Novum Organum*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

voltar-se, as figuras do rei Felipe IV e da rainha Mariana. Presentes na pintura apenas por um reflexo no espelho que habita o fundo do quadro, essas figuras, aparentemente invisíveis, revelam-se como os elementos estruturadores da pintura: ocupam o seu centro simbólico, recolhendo os olhares das crianças, das aias e do pintor. “[...] a sala na qual o pintor empreende sua tarefa [...] nos surpreende introduzindo o vazio de um objeto que se oculta aos nossos olhos e que, no entanto, parece atrair o olhar de vários dos personagens da cena” (Orellana, 2014, p. 15). Isso porque a obra esquematiza as posições de relevância do rei e da rainha nessa época, garantidas por uma ordem natural, criada e disponibilizada por Deus.



Figura 4. *Las meninas*. Diego Velázquez, 1656.

Óleo sobre tela, 381 x 276 cm, Museo do Prado – Madrid

Fonte: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meninas-las-velazquez/296ac38f-8bf6-439d-b13c-ed22de8c39de?searchid=f3d23414-27ff-3142-76c5-b5d5bfbb49aa>

O quadro, “vocação profunda da linguagem clássica” (Foucault, 2007, p. 428), desenha, a partir de um raio luminoso que toma parte da cena, uma transparência das coisas, traduzindo o lugar soberano do rei e da rainha. “[...] o espelho atravessa a tela para completar a obra com o que existe ali em frente. O quadro envolve em si mesmo transformando a sala em um universo sem fissuras” (Orellana, 2014, p. 15). Nesse sentido, a obra se completa sozinha, não é preciso um sujeito exterior, nem uma interpretação: a ausência de um observador revela um espaço que opera sem a necessidade de um complemento, de um discurso, funciona sob um olho absoluto que garante a ordem e uma posição universal das coisas. “Se impõe um olho absoluto, sem corpo nem história, um olho universal que observa a realidade de agora [...]” (Ibidem).

Isso porque a época clássica não coloca em questão o sujeito cognoscente enquanto problemática, ele aparece apenas como um lugar de manifestação do discurso verdadeiro: cabe-lhe assegurar que as ideias e a ordem universal estejam dispostas de forma clara e transparente – assim como elas verdadeiramente são.¹² Dado que a ordem objetiva e transcendental independe do sujeito, seu olhar procura apenas endossar o funcionamento perfeito da representação.

Na época clássica, o homem não era o produtor [...]. Havia um mundo em si criado por Deus. O papel do homem era esclarecer a ordem do mundo. [...] A ideia central era que o suporte da representação fosse seguro e transparente. A função do pensador era fazer uma descrição [...] da ordem que já estava aí. Ele não criou o mundo, nem sequer as representações [...] (Rabinow e Dreyfus, 1995, p. 22).

Segundo Crary (2012), essa posição do sujeito cognoscente direciona-o a uma visão objetiva das coisas. Ao manter-se afastado das incertezas da mera visão e da confusão dos sentidos, o sujeito é descorporificado. Nesse sentido, o observador “[...] está lá como testemunha descorporificada de uma re-(a)presentação mecânica e transcendental da objetividade [ordenada] do mundo. [...] o espectador é um habitante desprendido [...], independente dos mecanismos de representação” (Ibidem, p. 47).

É nesses moldes que Crary (2012) analisa a câmara escura, um dispositivo óptico entendido como um efeito-instrumento do espaço representativo da época

¹² Para uma análise mais aprofundada do quadro de Velásquez recomendamos a leitura do tópico *O nascimento da representação na época clássica*, presente no livro *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*, de Paul Rabinow e Hubert Dreyfus (1995).

clássica, que funciona como um assegurador das verdades imanentes, aproximando o observador à visão verdadeira. Sua função primordial não é a de criar imagens, mas de copiar, traduzir o mundo, garantindo a plena correspondência entre o mundo exterior e a representação interior. “Para os que compreendiam seu funcionamento óptico, ela oferecia de maneira transparente o espetáculo do funcionamento da representação [...]” (Ibidem, p. 40).

A câmara escura aparece então como um aparelho neutro, capaz de captar o mundo exterior em sua verdade: vazia de conteúdo, capta os fenômenos empíricos, traduzindo de modo coerente e evidente a verdade das coisas. O aparelho oferece uma tradução matematizada do espaço exterior, uma vista privilegiada do pleno funcionamento da razão. “[...] o observador do século XVIII é confrontado com um espaço unificado, ordenado e inalterado por seu próprio aparato sensorial e fisiológico [...]” (Ibidem, p. 58). Para defini-la, Crary (2012) retoma um artigo da *Enciclopédia*, escrita por Diderot e d’Alembert, em 1751, em que alguns dos atributos da câmara escura encontram-se listados:

[...] fornece um espetáculo de entretenimento, no qual apresenta imagens que se assemelham perfeitamente aos objetos; representa as cores e os movimentos dos objetos melhor do que qualquer outro tipo de representação (Crary apud *Enciclopédia*, p. 39).

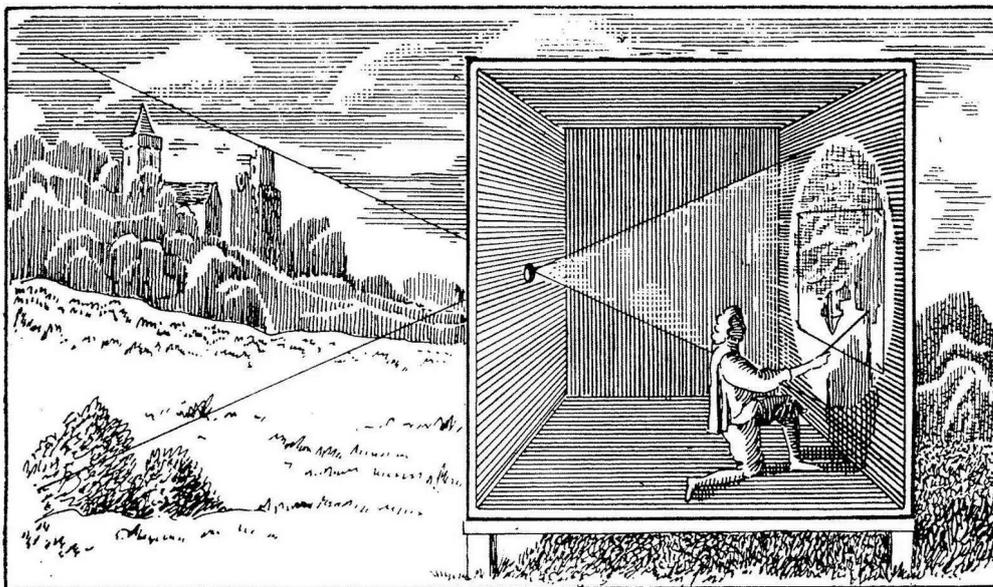


Figura 5. *Câmara escura.* Athanasius Kircher, meados de 1656.

Fonte: Crary, 2012, p. 45

Esse modelo de visão objetiva, que faz da câmara escura um produto de sua época, produz também um efeito-sujeito: concebe um indivíduo em parte

isolado do mundo, um observador descorporificado e interiorizado, não participante dos fenômenos do mundo exterior. “O posicionamento do observador isolado dentro de si mesmo era uma pré-condição necessária para se atingir o conhecimento do mundo externo, [...]. O saber só podia ser atingido escapando dos domínios das sensações [...]” (Chazan, 2007, p. 28). Esse modo de observação introspectivo o coloca como o garantidor da posição ordenada das coisas: “permite que o sujeito garanta e policie a correspondência entre mundo exterior e representação interior, assim como lhe permite excluir tudo o que for desordenado e desregrado” (Crary, 2012, p. 49).

No cerne do método cartesiano estava a necessidade de fugir das incertezas da mera visão humana e da confusão dos sentidos. A câmara escura é coerente com a busca dos fundamentos do conhecimento humano segundo uma visão do mundo objetiva. A abertura da câmara corresponde a um único ponto, matematicamente definível, a partir do qual o mundo pode ser deduzido logicamente por um acúmulo e uma combinação de progressivos signos. Trata-se de um aparelho que encarna a posição do homem entre Deus e o mundo. Baseada nas leis da natureza (óptica) que, no entanto, extrapola para um plano exterior a ela, a câmara escura oferece uma vista privilegiada do mundo, análoga ao olho de Deus. É um olho metafísico infalível [...] (Ibidem, p. 53-54).

Duas pinturas de Johannes Vermeer analisadas por Crary (2012), *O astrônomo* e *O geógrafo*, de meados de 1668, exemplificam a posição do sujeito descorporificado na estrutura da episteme clássica. Nas imagens vemos homens solitários, absorvidos pelo interior de seus próprios pensamentos. A luz que clareia o espaço escurecido sequer é percebida: isso porque o exame dos sentidos interiores, realizados por uma inspeção mental, na esteira do *cogito* cartesiano, ofusca qualquer exterioridade. Ou seja, não é a luz exterior que importa, mas a luz interna que, em conexão com as leis universais, encaminha o sujeito para a verdadeira ordem das coisas.

O olhar desses atores não tem força óptica, eles miram para o nada: esse olhar ábdito contempla apenas o interior do sujeito, uma vez que é preciso voltar-se para dentro para reconhecer os signos e a representação das coisas. “Deste modo, se tivéssemos que perguntar qual a atividade própria do sujeito – o ‘eu penso’ – nós teríamos a resposta relativamente simples de que era a tendência a alcançar a clareza dos conceitos” (Rabinow & Dreyfus, 1995, p. 22).

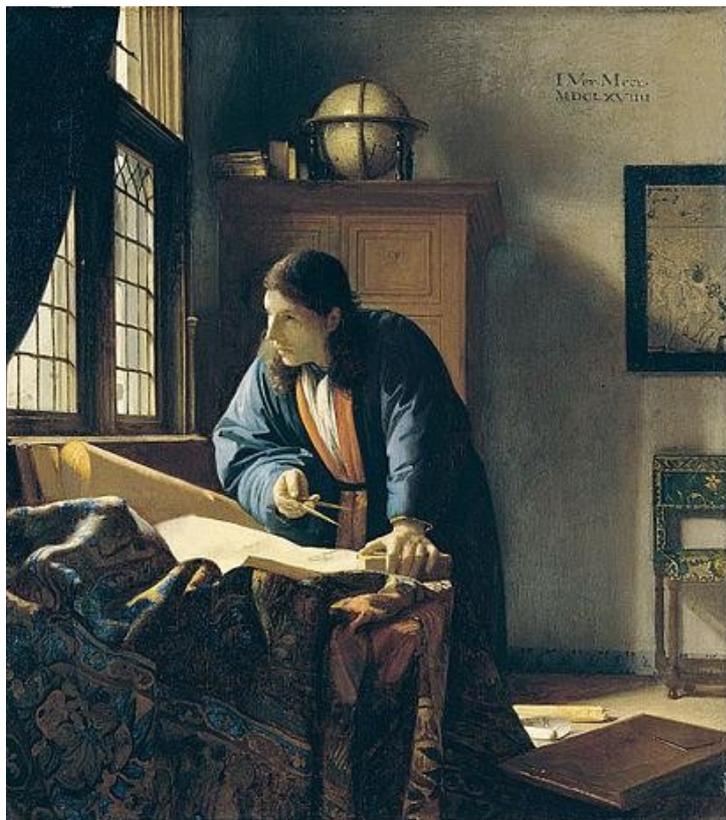
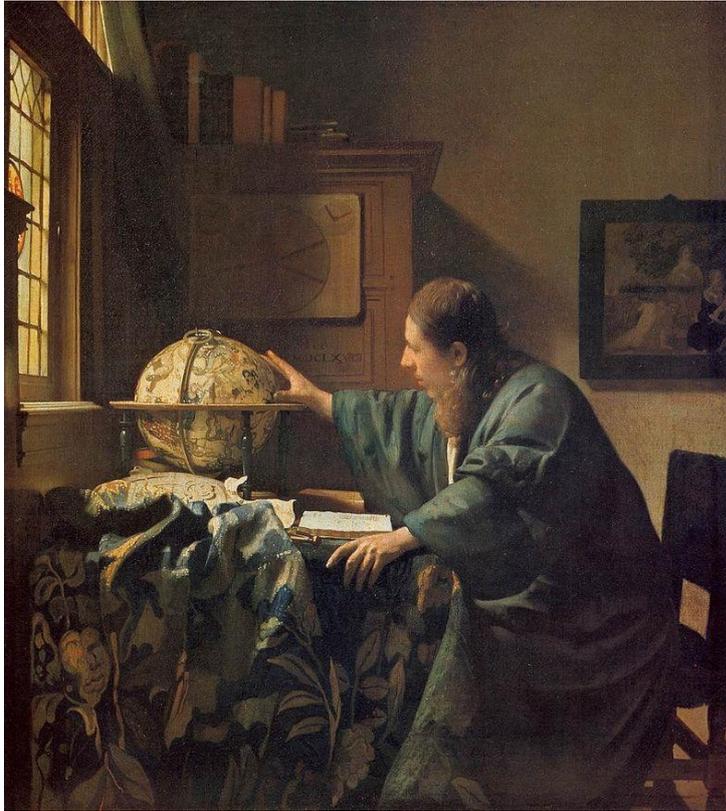


Figura 6. *O astrônomo.* Johannes Vermeer, 1668.
Óleo sobre tela, 51× 45 cm, Museu do Louvre – Paris
Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064324>

Figura 7. *O geógrafo.* Johannes Vermeer, 1669.

Óleo sobre tela, 51.6 x 45.4 cm, Städel Museum – Frankfurt am Main
Fonte: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-geographer>

A obra de Canaletto (1755), *Praça São Marco, olhando para o leste a partir da extremidade noroeste*, também expõe essa tabula rasa, baseada em um modelo de cálculos matemáticos, no qual o sujeito descorporificado encontra-se fundamentado. Vemos em Canaletto uma representação milimetricamente “perfeita” do espaço, imagem-efeito de um modo de perceber o espaço objetivo, que compreende o ambiente unificado, matematizado, inalterado por qualquer aparato sensorial e fisiológico do observador.



Figura 8. *Praça São Marco, olhando para o leste a partir da extremidade noroeste.*
Canaletto, 1755. Óleo sobre tela, National Gallery – Londres
Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/canaletto-venice-piazza-san-marco>

Estamos em um regime epistêmico voltado para absorver um espaço ordenado e delimitado, cujas posições podem ser amplamente representadas, conhecidas e comparadas. “A questão da ‘objetividade’ da representação emerge nesse período como uma meta a ser alcançada [...]. Nesse mundo ordenado, os conteúdos da realidade externa podiam ser estudados, comparados e conhecidos [...]” (Chazan, 2007, p. 28-29). É como se a imagem verdadeira – ou mesmo a ordem própria das coisas – estivesse sempre disponível para o homem, de modo que para acessá-la basta apenas organizar a representação de um modo “correto”, seguindo as leis verdadeiras e universais, reconhecendo posição por posição dos elementos do mundo. Desse modo, entendia-se que “se as naturezas [...] fossem corretamente isoladas e o método de elaboração fosse seguro, poderíamos progredir das mais simples às mais complexas, com perfeita segurança” (Rabinow & Dreyfus, 1995, p. 21).

Esse processo é fruto de um desencantamento dos sentidos. Na época clássica assistimos a difusão e consolidação da concepção cartesiana do corpo como uma máquina: percebida como uma massa inerte em que os sentidos aparecem não como órgãos fisiológicos, mas como suportes auxiliares da mente.

Descartes, em sua *Dióptrica* (2010), irá recomendar ao homem um afastamento dos humores inconstantes do corpo. Revelando um completo menosprezo pelos sentidos, o pensador irá indicar práticas como a extração dos olhos dos animais ou mesmos de cadáveres: isso porque, não é o olho que vê, mas a alma. Para Descartes, conhecer o mundo equivale a um processo de afastamento, de tomada de distância, em que apenas a introspecção mental é capaz de deduzir a verdade das coisas. A figura 9, exposta na *Dióptrica*, ilustra um homem de olhos vendados lançado para o espaço empírico, apreendendo o mundo de modo confiável pelo uso de acessórios e não tanto pelo bom uso dos sentidos – eis aqui um exemplo do espírito racionalista. É nessa esteira que Diderot (1979) – inebriado por tal imagem exposta por Descartes –, expõe em *Cartas sobre os cegos* uma conversa com a qual tivera com um homem cego que andara investigando. Ao preferir braços melhorados aos olhos que lhe faltam, o cego coloca em destaque a precisão dos instrumentos utilizados para observação, menosprezando o uso conjunto dos cinco sentidos.

Um de nós lembrou de indagar ao nosso cego se ficaria contente em ter olhos: “Se a curiosidade não me dominasse, disse ele, eu preferia muito mais ter longos

braços: parece-me que minhas mãos me instruiriam melhor do que se passa na lua do que vossos olhos [...]; além disso, os olhos cessam de ver mais do que as mãos de tocar. Valeria, pois muito mais que me fosse aperfeiçoado o órgão que possuo do que me conceber o que me falta” (Ibidem, p. 31).



Figura 9. A figura exposta na *Dióptrica* procede de uma edição do século XVIII.
Fonte: Crary, 2012, p. 65

Voltando a Descartes, Portugal (2020) nota que seu modo de compreensão dos sentidos concebe o homem a partir de uma relação dual: corpo-máquina, de um lado, e alma, de outro. “Assim, como não concebemos que o corpo pense de nenhuma maneira, temos razão em acreditar que todas as espécies de pensamentos que em nós existem pertencem à alma”. (Descartes, 2018, artigo 4). Desse modo, enquanto o corpo-máquina é apreendido como um aparato mecânico, cujo princípio motriz é a alma, a alma é entendida como um refúgio onde se localizam o bem, a verdade e a liberdade.

Foucault (2019a), analisa os efeitos da concepção de uma mecânica do corpo sobre os loucos e a loucura. Observa em documentos da época clássica que uma procura pela origem da loucura recairá em respostas como a ideia de uma “perturbação das sensibilidades” (Ibidem, p. 219). Nessas explicações, os médicos procuram manter a inocência da alma, conjecturando se a loucura não estaria ligada a um mal funcionamento do corpo ou mesmo de uma erradica influência

dos sentidos sobre a mente. “[...] se se vêem diabos, ou ouvem-se vozes, a alma não tem nada a ver com isso, ela recebe como pode aquilo que os sentidos lhe impõem” (Ibidem, p. 219-220).

Eu suponho que o corpo nada mais seja do que uma estátua, ou máquina de terra que Deus forma deliberadamente, para torná-la o mais possível semelhante a nós: de modo que ele lhe dá não só a cor e a forma de todos os nossos membros, como também insere todas as peças que são necessárias para fazer que ela caminhe, coma, respire, enfim, imite todas as nossas funções, que se imagina proceder da matéria e só depender da disposição dos órgãos (Descartes, 2009, p. 209).

Da concepção do corpo como uma máquina, vemos efeitos importantes recaírem sobre os aparatos administrativos-jurídicos clássicos que objetivam conduzir os corpos e as almas “clássicas”. Segundo Foucault (2014), observamos primeiro se desenhar uma lista de mitigações penais – desenhadas a partir de uma tecnologia da representação – sobre os corpos. E mais, assistimos a um amplo desenvolvimento de uma série de tecnologias positivas de poder sobre esses sujeitos descorporificados e mecanizados.

O primeiro ponto recai, na esteira de um intenso debate desencadeado entre filósofos e reformistas na segunda metade do século XVIII, em uma reivindicação da necessidade de se eliminar, ou de pelo menos restringir, a ação física de violência sobre os corpos dos condenados. Isso porque há nesse processo a entrada da “alma” nesses aparatos, efeito das transformações epistêmicas na maneira como o corpo é apreendido. “À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade [...]” (Foucault, 2014, p. 21). O que se observa então é um progressivo afrouxamento da severidade penal: o que antes aparecia estruturado sob o regime da violência física e do suplício, encarnado na figura do carrasco – executor, enviado do rei, que garantia a sua posição de soberania –, vai desembocar em castigos cada vez mais incorporais. Estes debatedores reivindicam a necessidade de se “colocar novos princípios para regularizar, afinar, universalizar a arte de castigar. Homogeneizar seu exercício. [...]” (Ibidem, p. 88-89).

Entende-se, por exemplo, que o crime está atrelado a uma desordem ou fraqueza do espírito do criminoso. Desse modo, o foco não se encontra mais em um corpo a ser punido e sacrificado, mas em um indivíduo a ser corrigido, reconduzido ao cálculo mais elementar da razão. As consequências de um crime passam a ser analisadas a partir do impacto do ato cometido sobre todo o corpo

social. O crime passa a ser percebido como uma desvantagem, uma ilegalidade que afeta e ataca a ordem natural das coisas. O criminoso deixa de ser entendido como um ultraje, passa a ser entendido como um inimigo interno que rompe com o pacto social. “O menor crime ataca toda a sociedade; e toda sociedade [...] está presente na menor punição [...]. Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator se torna o inimigo comum” (Foucault, 2014, p. 88-89).

[...] que não seja mais o corpo, com o jogo ritual dos sofrimentos excessivos, das marcas ostensivas no ritual dos suplícios; que seja o espírito ou antes um jogo de representações e de sinais que circulam discretamente, mas com necessidade e evidência no espírito de todos. Não mais o corpo, mas a alma [...] (Ibidem, p. 100).

Há, na esteira das disposições do saber representativo clássico, uma aproximação entre crime e castigo a partir de jogos de sinais. Constitui-se um laço em que um torna-se a tradução do outro, reverberando em medidas cada vez mais precisas de punição. “Que essas leis sejam publicadas, e cada qual possa ter acesso a elas; que se acabem as tradições orais e os costumes, mas se elabore uma legislação [...] que seja o monumento estável do pacto social [...]” (Ibidem, p. 94). São então criados sistemas em que todas as infrações se encontram qualificadas, classificadas, reunidas em espécie. Na esteira da difusão dos métodos científicos clássicos são compostos quadros de todos os gêneros de crimes.

A história natural oferecia, sem dúvida, o esquema mais adequado: a taxonomia das espécies segundo uma gradação ininterrupta. Procura-se constituir um Linné (Lineu) dos crimes e das penas, de maneira que cada infração particular, e cada indivíduo punível possa, sem nenhuma margem de arbítrio, ser atingido por uma lei geral (Ibidem, p. 98).

A arte de punir irá desenhar todo um conjunto de representação: a punição se dará de modo transparente sobre o crime cometido e será interpretada como uma consequência natural ao ponto de ninguém refletir sobre sua arbitrariedade. “Importa constituir pares de representação [...], instaurar diferenças quantitativas entre as forças em questão, estabelecer um jogo de sinais [...]” (Ibidem, p. 102).

Se no antigo sistema, os corpos condenados eram “assunto do rei”, que garantia uma ordem ao imprimir sua força, agora eles serão objetos de uma apropriação coletiva: vê-se surgir um caráter controlável e calculável dos castigos. “[...] resulta daí uma sábia economia de publicidade” (Ibidem, p. 108). Mas essa publicização não ocorre como nas cerimônias dos suplícios – com os condenados

executados e exibidos nos cadafalsos da praça pública –, instaura-se um sentido em que todos compartilham dos saberes do crime e de sua pena correspondente. “Cartazes, placas, sinais, símbolos devem ser multiplicados, para que cada um possa apreender seus significados [...] que os castigos sejam mais do que uma festa; um livro sempre aberto mais que uma cerimônia” (Ibidem, p. 109-110).

Esses jogos de signos vão se transformando, aos poucos, em uma mecânica de forças apoiadas em tecnologias positivas de poder. Para Foucault (2010), trata-se de uma virada positiva de inclusão, de observação e de acumulação de saberes, desempenhadas pelas instâncias administrativas que vão tentar produzir um corpo obediente às leis, normas e regras mais do que mecanismos de violação de um corpo insubordinado. E, mais do que atuar somente em relação ao corpo, “[...] será ao mesmo tempo uma máquina para modificar os espíritos” (Foucault, 2014, p. 124). Essa virada diz respeito ao desenvolvimento de um conjunto de técnicas voltadas para a correção, treinamento e “melhoramento” dos indivíduos: forma-se, em suma, aquilo que será conhecido como organização disciplinar. “Passou-se de uma tecnologia do poder que expulsa, que exclui, que bane, que marginaliza, que reprime, a um poder que observa, um poder que sabe e um poder que se multiplica” (Foucault, 2010, p. 41).¹³

A Idade Clássica, principalmente em suas décadas finais, vai elaborar uma “arte de governar”, conduzida por aparelhos do Estado, com ramificações em diversas instituições. Foucault (2014) analisa então os procedimentos de normalização presentes na época clássica, processos estes que produzirão efeitos produtivos tanto nas organizações (judiciárias, escolares, hospitalares etc.), quanto nos próprios sujeitos. “A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo” (Foucault, 2010, p. 43).

[...] o que aconteceu no curso do século XVIII e da Idade Clássica, a saber, a implantação de um poder que não desempenha, em relação às forças produtivas, em relação às relações de produção, em relação ao sistema social preexistente, um papel de controle e de reprodução, mas, ao contrário, que representa um papel efetivamente produtivo. O que o século XVIII instaurou mediante o sistema de “disciplina para a normalização”, parece-me ser um poder que, na verdade, não é repressivo, mas produtivo [...] (Ibidem, p. 44).

¹³ Aqui observamos Foucault iniciar aquilo que será a essência de seu projeto genealógico, na medida em que defende que, pelo menos desde meados do século XVIII, não há poder negativo, repressivo, mas produtivo. Falaremos mais disso adiante

Olhando especificamente para o corpo fabricado do soldado, o autor (2014) observa os efeitos das técnicas de treinamento na majoração útil de sua força. A disciplina vai fabricando o indivíduo, constituindo-o de modo incorporal, produzindo uma subjetividade normalizada, docilizada. “O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (Ibidem, p. 167). Nesses jogos são fabricadas pequenas individualidades funcionais, constituídas a partir de investimentos microfísicos e capilares, “o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se máquina de que se precisa; [...] lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo [...]” (Ibidem, p. 133).

O corpo torna-se objeto e alvo do poder. Corpo útil, corpo corrigível. De modo que o indivíduo a ser corrigido passa a figurar no seio familiar, torna-se o indivíduo comum da sociedade. Tamanha sua frequência, transforma-se em “[...] uma espécie de evidência familiar cotidiana, que faz com que possamos reconhecê-lo imediatamente, mas reconhecê-lo sem que tenhamos provas para dar, a tal ponto ele é familiar” (Foucault, 2010, p. 49). E serão pelas técnicas de correções espalhadas pelos sistemas disciplinares que eles serão readequados: oficinas, exército, escolas, hospitais, constituídos de ordens artificiais, externalizadas a partir de certos programas, leis, normas e regulamentos.

[...] a “física” do poder, os domínios sobre o corpo se efetuam segundo as leis da óptica e da mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus, e sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, à força, à violência. Poder que é em aparência ainda menos “corporal” por mais sabiamente “físico” (Foucault, 2014, p. 174).

Aqui, mais do que analisar profundamente as técnicas do poder disciplinar, interessa-nos também apreender os efeitos epistemológicos que um "aperfeiçoamento" dos mecanismos de poder irá reverberar na formação e na acumulação de novos conhecimentos sobre o corpo.

A modelagem do corpo dá lugar a um conhecimento do indivíduo, o aprendizado das técnicas induz a modos de comportamento e a aquisições de aptidões que se misturam com a fixação de relações de poder; formam-se bons agricultores, vigorosos e hábeis. Nesse mesmo trabalho, desde que tecnicamente controlados, são fabricados indivíduos submissos e constitui-se sobre eles um saber em que se pode confiar. Duplo efeito dessa técnica disciplinar que é exercida sobre os corpos: uma “alma” a conhecer e uma sujeição a manter (Benelli, 2014, p. 80).

Para Foucault (1979), o nascimento das Ciências Humanas é contemporâneo ao aprofundamento de instâncias que têm como foco a anatomia política do corpo. Um dos efeitos dessas transformações é o entendimento de que é necessário gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja viável a sua majoração. Esses efeitos podem ser observados de diversas maneiras se atentarmos a uma gama de instituições que aparecerão e que terão como foco os sujeitos e os seus corpos. A análise dos seus gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos serão apreendidos, enquadrados, a partir de pontos de vistas específicos: de modo que cada instituição – cada uma a sua maneira – irá desenhar mecanismos infinitesimais que, em articulação com determinados saberes, atuarão sobre os sujeitos criminosos, sobre os doentes, sobre os loucos, sobre as sexualidades das crianças, dos homens e das mulheres. É nessa esteira que assistimos ao surgimento, por exemplo, da Medicina, da Psiquiatria, da Pedagogia, efeito-instrumentos dessas modificações.

Assim, quando a Psiquiatria encontra o louco, vimos surgir o hospital psiquiátrico com suas terapêuticas, seu espaço ordenado, seu regulamento, sua norma, seu esquema de vigilância, seu fluxo de médicos e de enfermeiros. É desse modo que o louco vai aos poucos se separando do conjunto demasiadamente “confuso e amplo” – típico do regime clássico –, constituído de múltiplos sujeitos desviantes, para assentar-se em uma identidade, na figura do doente mental, personagem individualizado. Essa experiência só é possível na medida em que o homem se torna um ser conhecível – em sua individualidade, consciência, comportamento –, efeito-sujeito-objeto das grandes transformações e das estratégias de observação-produção dos mecanismos de poder e de formação do saber (trataremos dessas questões no próximo capítulo).

Na esteira dessas transformações observamos que o *corpo-quadro clássico*, ao final do século XVIII e início do século XIX, começa a esvair-se, tornando-se uma descontinuidade, dando espaço ao que chamaremos, no capítulo a seguir, de *corpo-quadro moderno*.

Algumas coordenadas do corpo-quadro clássico:

Corpo-quadro clássico, voltado às leis universais, garantidoras do pleno funcionamento dos jogos de signos, da representação; Corpo-quadro superfície,

meio de enunciação dos discursos verdadeiros; Corpo-quadro condutor das ideias ao curso evidente de uma ordem universal; Corpo-quadro isolado, observador passivo, descorporificado e interiorizado, não participante dos fenômenos do mundo exterior; Corpo-quadro máquina, mero anexo da alma; Corpo-quadro corrigido, disciplinado e treinado, apto a ter seus gestos majorados.

4. Corpo-quadro moderno

Quem experimenta? O corpo Quem inventa? Ele
– Michel Serres (1999)

Na episteme moderna uma nova empiricidade e um novo modo de ser das coisas encontra espaço para se organizar. Se na análise anterior observamos, entre outras questões, as modificações dos espaços de controle do louco e da loucura, materializadas nas práticas de internamento e na maneira como vão sendo articulados quadros, conjuntos e saberes em torno desses sujeitos, aqui, procuramos olhar para o movimento que irá conformar um novo modo de ser das coisas: na episteme moderna, o louco torna-se objeto da Psiquiatria. E a Psiquiatria, o saber autorizado a falar sobre o louco. Vimos brevemente como as ciências humanas irão surgir, separando os saberes relativos ao homem em disciplinas múltiplas que se especializam, entre outras questões, na atividade de observar e de regular os mais diferentes corpos.

O fato é que entramos na episteme moderna como em um pulo, um grande impulso que na mesma medida em que lança luz sobre certas disposições, ofusca outras. Nessa experiência, a ordem do mundo não é mais dada e oferecida por Deus, não pode mais ser encaixada em um quadriculado, observa-se uma fratura na relação horizontal entre os seres do mundo. “Os seres humanos [...] eram apenas mais um tipo de criatura cuja natureza poderia ser inferida de sua própria definição, de modo a que pudesse ser disposta em um lugar específico no quadro dos seres” (Rabinow & Dreyfus, 1995, p. 29). Há então a instalação de uma nova espessura – que não significa uma etapa posterior, fruto de uma retificação de certos métodos, de um desenvolvimento linear e contínuo ou de uma racionalização de alguns conceitos –, que se assentará sob novos fundamentos.

É nessa esteira que emerge a figura do homem, efeito-sujeito-objeto que rapidamente se transforma no elemento central da disposição epistemológica moderna. No final do século XVIII, o homem torna-se o centro de onde as palavras poderão ser proferidas. Nesse momento, ele sai de uma condição de observador-classificador para se transformar em uma peça-chave: torna-se sujeito e objeto de uma discursividade. “Agora, o homem está limitado por seu envolvimento com uma linguagem que não é mais um suporte transparente, mas

uma densa rede com uma história própria. O sujeito cognoscente [...] não é mais um puro espectador” (Ibidem, p. 30).

Percebe-se que enquanto foi possível articular um discurso único e universal às coisas, o homem não poderia surgir como um efeito. Isso porque, na Idade Clássica, ele aparecia apenas como um condutor das ideias ao curso evidente de uma ordem universal. Só uma mutação epistemológica poderia deslocar seu modo de ser implicado no *cogito* cartesiano. “[...] na Época Clássica, não havia lugar para o homem [...]. O homem não pode fazer parte do quadro clássico sem que todo um sistema se modifique radicalmente” (Rabinow & Dreyfus, 1995, p. 23).

No livro *As palavras e as coisas* (2007), Foucault objetiva mostrar que o homem tem o seu estatuto estabelecido entre o final do século XVIII e o início do século XIX. O autor analisa as condições de possibilidade de emergência do sujeito como categoria central do pensamento na episteme moderna. Ao se instituir, vê-se desenhar a métrica da modernidade: “O homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece” (Ibidem, p. 430). Desvinculando-se da representação e não mais fazendo parte de uma ordem comum à todas as coisas, o homem torna-se um ser próprio – “espectador observado” (Foucault, 2007, p. 430) – que está presente e que se observa, tornando-se de uma só vez, sujeito e objeto de estudo. Se na época clássica a natureza era compreendida como uma multiplicidade de reinos divididos e redivididos em quadros, na modernidade, os novos campos de produção e de dispersão do saber se desenharão ao redor da questão do homem e de sua finitude, transformando-o na medida de todas as coisas.

Para Foucault (2007), Kant inaugura o pensamento do homem como um duplo empírico-transcendental: enquanto condição de possibilidade e como um ser empírico-histórico, isto é, como objeto.¹⁴ “Posso dizer tanto que sou quanto que não sou tudo isso; o *cogito* não conduz a uma afirmação de ser, mas abre justamente para toda uma série de interrogações em que o ser está em questão [...]” (Ibidem, p. 448). Instaura-se, assim, uma analítica da existência humana: o modo de ser do homem torna-se o fundamento de todas as positivities. Dessa maneira, os saberes modernos desenharão questionamentos em torno desse sujeito

¹⁴ Importante lembrar que Kant delimita o alcance do conhecimento às formas *a priori* da sensibilidade e às categorias *a priori* do entendimento. Nada além do fenômeno pode ser conhecido, embora possa ser pensado. Para mais, ver: Aranalde, 2009.

“[...] que vive, que fala e trabalha segundo as leis de uma economia, da filologia e de uma biologia [...] todos esses temas, para nós familiares e ligados à existência das ‘ciências humanas’, são excluídos pelo pensamento clássico” (Foucault, 2007, p. 427-428).

Desse modo, as “ciências do homem” não crescem em torno de um domínio já desenvolvido – como se objetivasse apenas instaurar a verdade do homem nos séculos XVIII e XIX –, elas nascem de um espaço que torna possível pensá-lo.

[...] se essas referências podem bem explicar por que é que foi realmente em tal circunstância determinada e para responder a tal questão precisa que essas ciências se articularam, sua possibilidade intrínseca, o fato nu de que, pela primeira vez, desde que existem seres humanos e que vivem em sociedade, o homem, isolado ou em grupo, se tenha tornado objeto de ciência – isso não pode ser considerado nem tratado como um fenômeno de opinião: é um acontecimento na ordem do saber (Ibidem, p. 476-477).

Na medida em que esses conteúdos falam sobre as condições que tornaram possível a sua emergência, vê-se revelada sua situação contingencial: o fato é que o homem se dá no interior da história. É ela que, em sua trama, desenha a possibilidade de sua enunciação – e só a partir dela que se torna possível tomá-lo em complexidade. Desse modo, logo que a disposição epistêmica incorpora a historicidade, procura-se desenhar uma narrativa que lhe é própria e singular, em que não cabe mais encontrá-lo em uma explicação comum a todas as coisas. A história torna-se um elemento intrínseco às coisas, aloja-se na mais íntima densidade de todas as empiricidades que emergem.

Perde-se, portanto, a ilusão de um fundamento único e absoluto: os modernos, ao despertarem do *sono dogmático*¹⁵ e ao se desvencilharem da representação, passam a lidar com a realidade histórica e com a contingência de todas as coisas do mundo – lhes é dado então a tarefa de restituir, pelo tempo e pela dispersão, uma narrativa das coisas.

Nesse sentido, torna-se possível pensar que para qualquer ser vivo encontra-se resguardada uma espessura histórica: ou seja, quando o homem se define como um ser vivo, percorre-se o seu início, sua vida e, conseqüentemente, sua morte – nasce aqui uma analítica da finitude. Ou mesmo, entende-se que as diversas linguagens nascem e morrem, uma vez que “[...] o ser humano se tornou,

¹⁵ Para mais, ver: Kant, I. *Prolegômenos a qualquer metafísica futura que possa apresentar-se como ciência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

de ponta a ponta, histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas pode ficar estável em si mesmo nem escapar ao movimento da história [...]” (Ibidem, p. 513). Ou seja, ao pensar sobre o homem, essas ciências irão a fundo, procurarão interrogar sobre a sua vida, sobre as suas doenças, sua linguagem, seus desejos, instituirão esse seu lastro na história, sua existência, sua sobrevivência etc.

Com efeito, as ciências do homem só lhes são endereçadas na medida em que “ele vive, em que fala, em que produz. É como ser vivo que ele cresce, que tem funções e necessidades, que vê abrir-se um espaço cujas coordenadas móveis ele articula em si mesmo [...]” (Foucault, 2007, p. 485). Assim, se a episteme moderna não se encontra fundamentada em um saber perfeitamente homogêneo – como foi possível observar na *mathesis universalis* da episteme clássica –, baseia-se em fragmentos apontados para diferentes direções, em que cada positividade, cada uma ao seu modo, procura dar conta dessa “invenção recente”.

Definido o estatuto epistemológico atrelado ao surgimento do homem e das ciências humanas na episteme moderna, procuramos agora pensar como os discursos e os saberes organizados no seio dessa disposição encontrarão em seu corpo um lugar de atuação e de pleno desenvolvimento. O corpo torna-se um lugar de enunciação e de indagação das várias ciências emergentes que procuram dar conta do que viria a ser o homem. Vê-se surgir, no campo dos saberes, questionamentos acerca de sua espacialidade, capacidade, potência etc.

Logo, o corpo, tornado um objeto de saber, passa a ser avaliado em termos de composição, de articulação, de desenvolvimento, de desvio etc. Nessa esteira, assistimos a uma proliferação de enunciados com pretensão de verdade: vemos disciplinas como a Medicina, Antropologia, Psiquiatria, Economia, Direito, Psicologia, tomá-lo como centro de suas análises. O corpo então se desloca de uma circunstância superficial, que lhe era imprimida na época clássica, para ganhar densidade e volume na modernidade. Passa de um mero sustentáculo de discursos verdadeiros – lembramos aqui que o corpo, na episteme clássica, aparece como um simples anexo da alma –, para tornar-se um “objeto” que detém funções fisiológicas essenciais (respira, digere, equilibra etc.), e que está dotado de sentidos e de percepções que podem ser amplamente analisados, estimulados. O corpo é então sujeito a inúmeros processos de observação, que servirão tanto de

diagnósticos de suas patologias e desvios quanto de definição de padrões de “normalidade”.

Para Foucault (2020a), essa mudança epistêmica, que reduz a distância entre o sujeito cognoscente e o objeto de conhecimento, permite deixar para trás uma superficialidade para centrar-se na profundidade do corpo. Isso vem a cargo de uma mudança maior naquilo que é conhecível. “[...] é o resultado de uma reformulação no nível do próprio saber e não no nível dos conhecimentos acumulados, afinados, aprofundados, ajustados” (Ibidem, p. 151-152).

Crary (2012) analisa, em uma perspectiva foucaultiana, como uma súbita entrada da corporeidade do observador no final do século XVIII desenhará perspectivas transformadoras nos padrões de observação modernos. Ao analisar a questão da visão, Crary percebe a entrada do corpo como um elemento constitutivo de um novo paradigma epistemológico: ele torna-se um fato físico, um produtor ativo da experiência óptica. “Uma ciência da visão tenderá a significar, [...], uma interrogação acerca da constituição fisiológica do sujeito humano [...]. É o momento em que o visível escapa da ordem temporal da câmara escura e se abriga [...] no interior da fisiologia [...] instável do corpo humano” (Ibidem, p. 74). Vemos uma transformação do estatuto da observação e do observador. De modo que a atividade de observação passa de um exercício de inspeção interiorizado, direcionado a uma representação previamente dada, para adentrar em uma relação de profundidade, detendo um papel constitutivo na apreensão do mundo visível. E o observador transforma-se, de uma só vez, em um sujeito-efeito que vê – implicado em uma trama histórica – e em um espaço em que práticas, técnicas e mecanismos podem ser amplamente desenvolvidos.¹⁶

[...] o lugar da análise não é mais a representação, mas o homem em sua finitude [...]. Aí se descobriria que o conhecimento tinha condições anatomofisiológicas, que ele se formava pouco a pouco na nervura do corpo, que nele tinha uma sede privilegiada, que suas formas, em todo caso, não podiam ser dissociadas das singularidades de seu funcionamento; em suma, havia uma *natureza* do conhecimento humano que lhe determinava as formas e podia, ao mesmo tempo, ser-lhe manifestada nos seus próprios conteúdos empíricos (Foucault, 2007, p. 439-440).

É desse modo que se torna irrelevante a posição da câmara escura enquanto figura epistemológica capaz de apreender o mundo. Crary (2012)

¹⁶ As análises dos quadros de Manet que estão expostas ao final deste capítulo nos ajudam a pensar um pouco mais sobre essa questão.

observa a organização daquilo que será entendido como “visão subjetiva”: uma vez deslocado o antigo modelo de observação baseado em um modo estável e objetivo, vê-se surgir a visão em uma dimensão corpórea, que passa a depender das condições físicas e subjetivas do observador. O olho torna-se aquilo que, com toda a sua contingência e especificidade, produz o campo da visão. E como um aparato fisiológico, revela-se muitas vezes imperfeito, inconsistente, instável, sujeito a enganos, abstrações, modulações ilusivas.¹⁷ “A modernidade [...] coincide com o colapso dos modelos clássicos de visão e seu espaço estável de representações. Em vez disso, a observação torna-se [...] uma questão de sensações e estímulos equivalentes, desprovidos de referência espacial” (Ibidem, p. 32).

Nesse sentido, para ver ou para que se veja melhor, torna-se necessário analisar os movimentos musculares do olho, o esforço físico elaborado ao focalizar um objeto, ou mesmo, observar que o olho, quando bem ou mal estimulados, gera respostas diferentes. “Em uma inversão do modelo clássico do aparato como aparelho neutro de pura transmissão, os órgãos sensoriais daquele que vê e a atividade desses mesmos órgãos estão, agora, inextricavelmente, confundidos [...]” (Ibidem, p. 76).

No curso epistemológico observamos também uma mutação no modo como a clínica médica irá tomar, por exemplo, a doença e o corpo. Se na experiência clássica, o médico, sujeito decifrador, observa a manifestação da doença apenas para definir os seus parentescos, contribuindo para a sua localização no espaço combinatório de todas as conjugações possíveis da natureza – a doença como potencialidade sógnica –, na experiência clínica moderna, o olho médico penetra o corpo e alcança a sua profundidade. Observa coisas como as alterações provocadas por tal moléstia ou o tempo de um acontecimento patológico até o total adoecimento ou padecimento do corpo. Foucault (2020a), traz um caso ilustrativo dessa virada, observa uma mudança no modo como os médicos irão entender, por exemplo, a aferição do pulso humano: enquanto que na medicina clássica um pulso pleno, forte, com vigor de pulsação, traduzia uma congestão vascular, que por sua vez indicava uma hemorragia violenta., na medicina moderna, um pulso com alta intensidade não fala mais a linguagem

¹⁷ Os quadros de Manet analisados e expostos ao final do capítulo servem de ilustração desse sujeito-efeito distraído.

natural da doença, não é mais qualidade de debilidade ou de plenitude, torna-se parte de um desenho complexo do corpo doente. Ou seja, não mais um signo patológico manifestado, mas um corpo tornando-se doente. Como consequência, vê-se desenhar a doença sempre em relação a situação contingencial e finita do corpo humano: “Não é porque caiu doente que o homem morre; é fundamentalmente porque pode morrer que o homem adocece” (Ibidem, p. 171).

Espacializados no organismo, segundo linhas e regiões próprias, os fenômenos patológicos tomam o aspecto de processos vivos. [...] a doença se articula com a própria vida, alimentando-se dela [...]. Não é mais um acontecimento ou uma natureza importada do exterior: é a vida se modificando em um funcionamento inflectido. [...] A doença é um desvio interior da vida (Ibidem, p. 167-168).¹⁸

O fato é que o corpo é tomado com um certo entusiasmo, de modo que aparece quase como um “novo continente” a ser explorado, pensado, tomado, mapeado (Crary, 2012, p. 82). Foucault (2020a) observa que esta época anuncia “um novo espírito” de decifração do espaço corporal, desenhando um olhar escrutinador sobre o corpo humano. Nessa esteira, o autor repercute a fala de Pierre Rayer, médico francês que contribuiu para os estudos de fisiologia e anatomia no final do século XVIII: “Está começando, na França, uma época inteiramente nova para a medicina [...]: a análise aplicada aos estudos dos fenômenos fisiológicos [...]” (Foucault apud Rayer, 2020a, p. 136). Esse é o tempo em que os médicos trilharam um caminho que até então não havia sido percorrido, constata Foucault: “via vertical, que vai da superfície sintomática à superfície tissular, via em profundidade que, do manifesto, penetra na direção do oculto, via que é preciso percorrer em ambos os sentidos e continuamente [...]” (Ibidem, p. 150).

Vê-se surgir novos *corpus* de conhecimento sobre o corpo, definidores de processos e técnicas que o tomam como objeto de estudo e de análise, e que visam não apenas corrigi-lo, curá-lo, mas torná-lo mais eficiente em suas capacidades. “[...] acumulou-se conhecimento sobre o papel constitutivo do corpo [...], e rapidamente ficou claro que a eficiência e a racionalização em muitas áreas dependiam das informações sobre as suas capacidades [...]” (Crary, 2012, p. 25). No caso do corpo louco e da loucura, por exemplo, assistimos ao surgimento de um modo radicalmente novo de tomá-los em compreensão. Um percurso histórico

¹⁸ Foucault (1979) observa que a medicina do século XVIII vai aos poucos se desvinculando do modelo epistemológico fundado por de Lineu. Modelo tipicamente clássico, que entende a doença como um fenômeno natural, podendo ser especificado em espécies, tal como as plantas.

nos permite pensar que aquilo que outrora vigorava no negativo, ganha um novo estatuto: é conduzido ao domínio médico – apoiado em uma “profundidade” –, trilhando o percurso de uma enfermidade. Aqui é interessante lembrar que a loucura jamais teve o estatuto de doença na época clássica, sua manifestação vigorava à margem, restrita e excluída da cena social. Somente na virada epistemológica que vemos a loucura tornar-se objeto de estudo médico, interpretada como uma moléstia capaz de atingir qualquer corpo sadio/normal. “[...] coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular e normal [...]. Como desordem na maneira de agir, querer, de sentir paixões [...]” (Foucault, 1979, p. 121).

Observa-se, como consequência, o surgimento da Psiquiatria como uma disciplina que detém o saber sobre a loucura, emitindo enunciados sobre o corpo alienado,¹⁹ exercendo seu poder de domínio, desenhando técnicas, concebendo novas práticas, regras, definindo territórios, recortando os espaços de circulação desses corpos. O ambiente psiquiátrico torna-se lugar de excelência do exercício médico sobre a loucura. “[...] espaço fechado para confronto, lugar de uma disputa, campo institucional onde se trata de vitória e de submissão” (Ibidem, p. 122). E na medida em que são criadas as condições para que a doença e o corpo se desenvolvam, podem ser observadas uma eclosão de sua “verdade”.²⁰ Nesse processo, cabe ao médico apreendê-la, conhecê-la, diagnosticá-la, intervir imediatamente a partir de estratégias, etapas e procedimentos. Vê-se surgir uma relação médico-paciente até então não existente, a ação terapêutica encontraria aí a possibilidade de um exercício produtivo. Não mais exclusão, mas produção.

A loucura se oferece aos olhares. Já se oferecia no internamento clássico, quando dava o espetáculo de sua animalidade; mas o olhar que se voltava sobre ela era então um olhar fascinado, no sentido de que o homem contemplava nessa figura tão estranha uma bestialidade que era a sua própria [...]. O olhar que agora incide sobre a loucura não está carregado com tantas cumplicidades [...], mas na medida em que pode contribuir com algo para aquilo que se sabe do homem. Ela não

¹⁹ A ideia da loucura como alienação é tomada pela primeira vez por Pinel em seu *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale*, publicado em 1809. Seu tratado propõe uma repartição binária dos corpos entre aqueles que detêm saúde e aqueles em situação de alienação mental. Pinel também concebe, nessa época, a ideia de “tratamento moral”, no qual defende uma ampla pedagogia normalizadora baseada em estratégias higiênicas, eugênicas, de racionalização do espaço social e educação em massa. Para mais, ver: Borges e Caponi, 2018.

²⁰ Foucault observa que a medicina psiquiátrica, a essa época, defendia que uma manifestação “verdadeira” podia ser provocada por rituais, ou mesmo “[...] atraída por meio ardis, apanhada segundo ocasiões: estratégia [...] é uma relação ambígua, reversível, que luta belicosamente por controle dominação e vitória: uma relação de poder” (Foucault, 1979, p. 115).

mais deve inscrever-se na negatividade da existência, [...], porém tomar lugar progressivamente na positividade das coisas conhecidas (Foucault, 2019a, p. 454).

Essa é a época em que assistimos surgir nomes como Jean-Martin Charcot, médico célebre nos estudos de terapias dedicadas à histeria – conhecida à época como uma doença das mulheres –, responsável por avançar corpo adentro, procurando dizer a verdade da manifestação histérica, dominando-a pelo saber e pelo poder assegurado sobre os corpos das mulheres.²¹ Charcot institui uma série de novos procedimentos que incidirão sobre os corpos femininos, transformando o Hospital de Salpêtrière em um local adequado à clínica, ao ensino, a observação e ao esquadrinhamento dos ataques histéricos. “[...] aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado” (Foucault, 1979, p. 122).

Diversas teorias sobre o corpo também emergem na linha de uma competência médica de definição, intervenção e de decisão terapêutica. Vimos surgir investigações como a do famoso *Tratado de degeneração física, moral e mental*, de Benedict August Morel, publicado em 1857. Um estudo que se baseia na ideia de hereditariedade, recaindo em uma série de explicações acerca da origem e das heranças das anomalias humanas. É nessa esteira que médicos e cientistas não pararam de definir medidas corporais para quantificar e determinar, por exemplo, a normalidade das raças humanas. É assim que se organiza o princípio geral da teoria da degeneração: “Os seres degenerados formam grupos e famílias com elementos distintivos relacionados invariavelmente às causas que os transformaram em isso que eles são: um desvio mórbido do tipo normal da humanidade” (Borges e Caponi apud Morel, 2018, p. 1247). A degeneração é então percebida como um desvio do corpo, uma anormalidade. Os degenerados eram aqueles que carregavam em seus próprios corpos a inviabilidade. Nesse sentido, observa-se a ciência da época incutir provas sobre supostas inferioridades raciais de povos não-europeus. Caso emblemático é o da jovem sul-africana Sarah Saartjie Baartman, conhecida como Vênus Hotentote, rapidamente tornada objeto de investigação e observação de cientistas franceses como Georges Cuvier.

²¹ Mais da temática que envolve Charcot e as históricas será explorada nas análises do capítulo 7.



Figura 10. *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers.*

Louis François Charon, 1815. 22,3 x 29,5 cm. Gravura,

The Trustees of the British Museum – Londres

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1998-0426-7

O que se sabe é que Sarah Saartjie Baartman foi exibida como uma atração exótica por toda Europa, tornando-se um emblema da inferioridade e do exotismo presente na raça africana. Sabe-se também que após sua morte, partes de seus corpos e órgãos foram expostos no *Musée del l'Homme*, em Paris, entre 1815 e 1985, com o intuito de expor e provar sua anormalidade “[...] a partir do momento em que a psiquiatria adquire a possibilidade de relacionar qualquer desvio, irregularidade, retardo, a um estado de degeneração, daí em diante ela conquistará uma possibilidade de ingerência indefinida sobre os comportamentos humanos”²² (Foucault, 2010, p. 276). Baseando-se nesse e em outros casos, Cuvier funda, segundo Schwarcz (1993), o termo raça humana, difundindo e normalizando hipóteses de inferioridade racial a partir de métodos de comparação e de medição de cérebros, genitálias, entre outros estudos e fórmulas focadas na fisiologia, proporção, tamanho e medidas corporais.

²² Outros estudos como o encabeçado por Cesare Lombroso (1835-1909) contribuirão para a Criminologia, uma analítica voltada para a compreensão da natureza do crime e do criminoso. Partindo do pressuposto de que os comportamentos são biologicamente determinados, e baseando-se em técnicas experimentais antropométricas, é criada a figura do "criminoso nato". Para mais, ver: Alvarez, 2002.

A memória escrita por Curvier sobre Sarah Bartmann revela a dinâmica de raça e gênero na ciência do início do século XIX. Seu interesse pelo corpo desta mulher sul-africana centralizou-se na sexualidade; nove das dezoito páginas são reservadas à genitália de Bartmann, aos seios, às nádehas e à pélvis. Só um breve parágrafo a respeito de seu cérebro. Nos dois relatos – de sua raça e de seu sexo – Bartmann foi relegada ao mundo brutal da carne (Schiebinger, 1994, p. 172).

Desse modo, vê-se como a ciência e a medicina vão desenhando uma série de diagnósticos diferenciais. Por essa razão observa-se uma proliferação, ao longo do século XIX, de uma imensa variedade de síndromes e de moléstias, recaindo em efeitos generalizados sobre os corpos e sobre as teorias dos corpos. Para cada desvio de comportamento e situação de risco é desenhado um quadro patológico, um diagnóstico, uma política de intervenção, de terapêutica ou mesmo de prevenção: vemos surgir, nessa esteira, regras de higiene e uma série de políticas que visam o bem-estar físico da população.

Nesse sentido, os saberes emergentes – no qual o psiquiátrico representa apenas um dos vários que se organizarão a partir do século XVIII –, ao focarem no corpo, instituirão normas e regimentos que afetarão não apenas o corpo individual, mas todo o corpo social. Vemos se organizar uma tecnologia da população: contagens estimativas acerca da demografia, taxas de natalidade e de morbidade, entre outros.²³ Isso porque o corpo social torna-se algo que se quantifica, elemento primordial de uma gestão econômica que vai preocupar-se em desenhar uma série de dispositivos que objetivarão assegurar sua saúde e sua utilidade. “Os traços biológicos de uma população se tornam elementos pertinentes para uma gestão econômica e é necessário organizar em volta deles um dispositivo que assegure não apenas sua sujeição, mas o aumento constante de sua utilidade” (Foucault, 1979, p. 198).

A medicina social, por exemplo, irá auxiliar na criação de políticas de saúde para uma população urbana em crescimento. Sua atuação difusa vai se estabelecer por meio de domínios tanto arquitetônicos quanto pedagógicos. Ao tomar o corpo do doente e as doenças, institui práticas que visam, por exemplo, um melhor arejamento das cidades. O que repercute em críticas ao acúmulo e ao amontoamento do espaço urbano, baseadas na premissa de que “uma boa

²³ É pertinente localizar que essa é a época que Foucault (2014) denomina de “sociedade disciplinar”. “A primeira das grandes operações da disciplina é, então, a constituição de ‘quadros vivos’ que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas” (Ibidem, p. 145).

circulação da água e do ar” deve afastar certos fatores patogênicos do corpo (Foucault, 1979, p. 91).

Ao olhar para a formação das epidemias – buscando, sobretudo, na experiência histórica da lepra e da peste alguns dos motivos para uma reorganização das cidades –, a medicina social irá estabelecer a necessidade, por exemplo, de se construir cemitérios fora dos grandes centros urbanos. “É assim que aparece na periferia das cidades, [...], um verdadeiro exército de mortos tão bem enfileirados quanto uma tropa que se passa em revista” (Ibidem, p. 90). Ou mesmo irá defender grandes reformas, como no caso dos alargamentos de avenidas, com o objetivo de melhorar o fluxo de ar.²⁴ “Daí a necessidade de se abrir largas avenidas [...], para manter o bom estado de saúde da população. Vai-se, portanto, pedir a comissões [...] de médicos [...], para opinar sobre os melhores métodos de arejamento das cidades” (Ibidem, p. 90).



Figura 11. *O funeral.* Édouard Manet, 1867. Óleo sobre tela, 72.7 x 90.5 cm.

The Metropolitan Museum of Art – New York

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436952>

²⁴ Foucault (2019b) denomina tais procedimentos como parte do *Biopoder*: uma tecnologia de regulamentação do corpo social, que tem como objeto majorar a vida da população, seus hábitos, observando e atuando sobre a população e seus corpos.



Figura 12. *Boulevard des Capucines*. Claude Monet, 1873-1874.

Óleo sobre tela, 80.3 x 60.3 cm.

The Nelson-Atkins Museum of Art – Missouri

Fonte: <https://nelson-atkins.org/fpc/impressionism/626/>

O que se observa nessas transformações é o desenvolvimento e o refinamento de uma ampla tecnologia de poder que produzirá efeitos múltiplos sobre os sujeitos. Para Foucault (2019b), trata-se de uma regulação do corpo social em que assistimos também uma inserção – controlada – dos indivíduos nos novos aparelhos de produção e nos processos econômicos. “[...] foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões [...]” (Ibidem, p. 152).

Desse modo, é possível observar como certas transformações sofridas no interior dos sistemas cooperativos das oficinas que vigoravam no século XVII, acabam por recair em subjetividades singularizadas. Isso porque, o que antes encontrava-se baseado em uma transmissão de conhecimento de geração a geração – quando a atividade de fabricação era individualizada e visava sobretudo a qualidade final do produto –, repercute, a partir do século XVIII, em um trabalhador modificado. Com o desenvolvimento de um sistema industrial,²⁵ os trabalhadores passam a partilhar, na estrutura de produção, de uma maneira única e eficaz de fabricação. “[...] os mecanismos disciplinares, especialmente, não são separáveis do crescimento demográfico do século XVIII e de uma produção que visa a aumentar o rendimento, a compor forças, a extrair dos corpos toda a força” (Deleuze, 2013, p. 36). Vê-se então esboçar nesses indivíduos uma íntima relação entre corpo, costumes, gestos e identidade. Desse modo, o trabalhador torna-se um efeito-sujeito, uma camada homogênea com práticas, desejos e sociabilidades compartilhadas. “Ela permite ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada” (Foucault, 2014, p. 146). Foucault observa que esses mesmos processos característicos da fábrica incidirão sobre os sujeitos nas escolas, nos hospitais, em suma, nos aparatos disciplinares, recaindo em experiências subjetivas completamente transformadas.

²⁵ Estamos considerando aqui essa transformação do trabalho apenas de maneira geral, como parte de um argumento maior. Seria interessante, porém – uma possibilidade para trabalhos futuros –, entender mais pontualmente como a experiência dos trabalhadores e a relação com seus corpos ganhou contornos bastante diversos em momentos e lugares variados desse processo geral de industrialização, atentando também para os valores e ideais relacionados a ela. Na Inglaterra do início do século XIX, por exemplo, temos controvérsias acaloradas sobre a relação homem-máquina (Ruskin, Ure etc.) e sobre o papel dessa nova figura-chave social, o “trabalhador”.

Vemos também registros, confissões e sanções atuarem sobre esses indivíduos, como parte dos mecanismos de produção subjetiva, impondo, por exemplo, ao sexo e as sexualidades, certos códigos de operação, tais como: policiamento dos discursos, definição da heteronormatividade como padrão de normalidade, função reprodutiva do sexo, concepção binária do gênero, patologização de sexualidades polimorfos, identificação do problema do onanista, do domínio sobre as perversões, entre outros – partes de um conjunto que Foucault denominará de *dispositivo da sexualidade* (Foucault, 2019b, p. 85).

Já sobre o corpo da criança, observamos o surgimento de uma série de mecanismos de produção, de modo que a infância passa a ser gerida segundo regras e códigos bem específicos. Instituem-se, assim, práticas relativas ao seu desenvolvimento e cuidado: a partir de medidas de higiene, políticas de vacinação e instruções pedagógicas-educacionais, vemos se desenhar diversas atividades e práticas direcionadas. Observamos sua “melhor” distribuição no espaço institucional e familiar a partir da difusão, por exemplo, da ideia do “interior seguro” do quarto da criança (Foucault, 2019b). “Não se trata, apenas, de produzir um melhor número de crianças, mas de gerir convenientemente esta época da vida” (Foucault, 1979, p. 199).

[...] enfim, todos esses controles que se desenvolveram no final do século passado e filtraram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo – tratando de proteger, separar e prevenir, assinalando os perigos em toda parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas; em torno do sexo eles irradiam os discursos [...]” (Foucault, 2019b, p. 34).



Figura 13. *Children in the Tuileries Gardens*. Édouard Manet, 1861-1862.

Óleo sobre tela, 37.8 x 46 cm.

Museum of Art, Rhode Island School of Design – Rhode Island

Fonte: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/children-tuileries-gardens-42190>

Seguindo esse caminho, as análises de Crary (2013) podem nos auxiliar a pensar um pouco mais sobre como um amplo investimento corporal pelos mecanismos de poder irá desembocar em efeitos transformadores na constituição subjetiva desses indivíduos. Interessado na emergência do observador moderno, Crary lança um olhar sobre os vínculos existentes entre os conhecimentos inculcados sobre os sujeitos, seus novos hábitos e comportamentos, as novas técnicas de gestão e os limites ambivalentes entre atenção/desatenção de um indivíduo que habita um solo em que rápidas transformações vão se desenhando.

Aqui, portanto, encontramos um aspecto importante de nossa concepção de *corpo-quadro*. Na esteira de Crary e nos moldes do que defendemos nesta tese, observamos que os sujeitos nunca se encontram totalmente capturados: isso porque, enveredados nos mecanismos de saber-poder, eles estão sempre traçando novas rotas, compondo novas tramas, escapando de seus domínios, *desenquadrando-se*.

Desse modo, ao traçar uma dualidade entre *captura* e *escape*, Crary (2013) observa não apenas como a visão torna-se uma das camadas do corpo que pode ser apreendida, modelada e controlada por uma série de técnicas externas. Mas que tanto a visão quanto os demais sentidos são capazes de se esquivarem de uma captura institucional. Isso porque, na medida em que a modernidade vai se assentando sobre um terreno disperso – em que mudanças vão sendo realizadas nas relações de trabalho, nas formas de produção, no acesso à tecnologia, na modernização das cidades etc. – processos modulantes de subjetividade vão sendo fundados. Como consequência, elas tornam-se porosas e flutuantes, baseadas em um *continuum* entre atenção e formas variadas de desatenção. “[...] a modernização não era um conjunto de mudanças produzido de uma só vez, mas um processo contínuo e que se modularia perpetuamente, sem oferecer uma pausa para que a subjetividade individual se ajustasse e se ‘pusesse em dia’ com ele” (Ibidem, p. 54).

Desse modo, a desatenção torna-se parte de um sujeito-efeito, um novo elemento no cerne das experiências subjetivas modernas. Crary define-a como um “[...] estado suspenso, um olhar ou escutar tão enlevado que se esquia das

condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo” (Ibidem, p. 32).

Ao longo do século XIX, portanto, a visão, a percepção e a cognição passam a se ancorar em um solo movente, necessariamente contingente e instável – a corporeidade –, convocando uma nova concepção de subjetividade, pensada (e vivida) como flutuante [...] (Franco Ferraz, 2005, p. 7).

Procuramos observar mais desse processo nas linhas subsequentes a partir de uma análise das obras de Édouard Manet, artista que, segundo Crary (2013), captou como ninguém as experiências de escape dos sujeitos. Segundo o autor, as produções de Manet nos oferecem uma ilustração clara de como o par corpo/subjetividade, na modernidade, encontra-se reposicionado. O autor também observa Manet operar uma modificação nos sentidos de representação vigentes na episteme clássica. Isso porque, de acordo com o que vimos anteriormente, na episteme moderna, a representação deixa de traduzir matematicamente o mundo, de modo que não mais oferece uma composição ordenada e verdadeira. Para Crary (2012), esse afastamento permite a Manet operar duas questões: 1) Elaborar, assim como os demais pintores de sua época, composições desvinculadas das regras de correspondência e reflexão, que vigoravam nas teorias de conhecimento clássicas. Desse modo, enquanto um “[...] produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual” (Ibidem, p. 73), o vemos usar e abusar de cores, sombras, proporções, formas irregulares, entre outros. 2) Romper com diversas regras normativas que vigoravam nas tradicionais escolas de belas-arts de sua época. Suas personagens femininas são emblemáticas dessas transformações. Em suas obras as vemos ganhar uma narrativa própria, observamos suas formas, rostos e posições quebrarem concepções comuns à época, que quase sempre as tomavam em um estado de passividade e de pouco protagonismo.²⁶

Desse modo, observamos como o *corpo-quadro moderno*, nas análises a seguir, na medida em que desvia dos imperativos da atenção e dos mecanismos que procuram a qualquer custo o normalizar, começa a operar significativas experiências de *desenquadramento*.

²⁶ Encontramos mais desse debate nas análises a seguir.

4.1. Manet: o corpo-subjetividade desenquadrado

A obra *O balcão* (1868), de Manet, figura 14, é, para Crary (2013), ilustrativa da reconfiguração no estatuto do sujeito-observador ocorrido até meados do século XIX. Na pintura, segundo o autor, encontramos olhos que detêm uma apreensão direta do mundo. O que não significa um olho que tudo observa, dotado de uma atenção plena, mas de olhos que não veem integralmente, ou seja, que não se prendem e que não se apropriam plenamente do mundo à sua volta. A tela retrata uma dispersão temporal que toma esses sujeitos. Podemos observar a passagem do tempo e uma quebra de coesão e fixidez presentes tanto nas pálpebras dos olhos dos personagens quanto nas flores que desabrocham sobre o vaso.

Para Crary (2013), o contexto da obra é também uma das chaves de interpretação dos olhares fugidios, despojados sobre o fundo borrado do interior do apartamento. A ambiguidade da visão, os olhares dos personagens lançados em direções opostas, estão em consonância com o ritmo e com a dispersão de novas fontes de estímulo, fluxos de informação, com as transformações sofridas na cidade de Paris e os novos métodos de administração da percepção e dos sentidos de um corpo moderno contingencial.

Desse modo, vê-se esboçado no quadro um jogo entre atenção e dissociação: observamos olhares ausentes ou mesmo melancólicos que encaram determinados pontos sem fixá-los inteiramente, sem estarem atentos por completo. “[...] descreve uma novidade em termos de permeabilidade e mobilidades psíquicas, na qual a atenção torna-se uma membrana flutuante, um padrão de retração e de desdobramento delicadamente sintonizado com o mundo” (Ibidem, p. 111). Essa breve ou pouca fixidez sob qualquer objeto posicionado dentro ou fora do quadro parece indicar que os personagens apenas contemplam o ritmo intenso do *boulevard* a sua frente sem fitá-los propriamente. “[...] olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa” (Ibidem, p. 122).

A pintura de Manet desloca-nos de um circuito estável de visibilidade para uma situação na qual nem o olho, nem os objetos no mundo podem ser entendidos quanto a suas posições e identidades fixas. O limiar aqui não é apenas entre o balcão e o mundo, mas entre a atenção que busca apreender e habitar o imediatismo palpável do presente modernizado e a dissolução dessa atenção em uma auto absorção sem limites (Ibidem, p. 111).



Figura 14. *O balcão*. Édouard Manet, 1868-1869.
Óleo sobre tela, 170 x 125 cm.
Musée d'Orsay – Paris, França
Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-balcon-707>

Aqui cabe uma observação: vale lembrar que as obras de Manet foram muito mal recebidas pelos críticos dos circuitos dos Salões de Arte, comuns à época. Acusado de apartar-se de algumas das obrigatoriedades vigentes nas normas das escolas de arte, Manet destaca-se por sua maneira singular de retratar, sobretudo o corpo e as subjetividades femininas. Franconeti (2021) defende que a má receptividade de Manet ocorre na medida em que o pintor se desloca das expectativas estéticas do nu e do olhar *voyeur* masculino, mas não somente. Suas obras geram incômodos também na maneira como institui um diálogo ativo entre o espectador revelado e as personagens femininas retratadas.

Ademais, foi com esse conteúdo, que os críticos julgaram a obra de Manet, tanto na fatura técnica [...], quanto na representação do nu, por não trazer a formulação clássica do feminino. Imitar as carnes seria fazer uso também das luzes e sombras para compor o modelado, arredondar a figura. Mas na obra de Manet, ele constitui uma figura com pouco modelado, feito para respeitar a planitude da própria tela, o que já foi o suficiente para distanciá-lo das normas (Ibidem, p. 15).

Sua obra *O almoço da relva* (1863), figura 15, foi interpretada pelo Salão dos Recusados,²⁷ de 1863, como particularmente indecente, ao retratar em uma floresta reclusa, uma mulher nua que participa de um piquenique ao lado de dois homens vestidos. “Diferente de uma cena mitológica, o trio se mostrava revestido de excessiva modernidade no comportamento e na indumentária masculina” (Ibidem, p. 26). Observamos que diversos pontos que concernem à obra se mostram particularmente interessantes para pensar os padrões rompidos por Manet: a disposição da cor, o ritmo das pinceladas, as medidas de proporção entre os personagens são apenas alguns deles. Mas aqui, importa-nos pensar como a cena desenha um jogo duplo, em que o espectador revelado é rapidamente impelido pela personagem feminina ao centro, que devolve o olhar a este que a observa. A mulher, em um momento de dispersão, parece distanciar-se das falas de um dos personagens masculinos para encarar o observador externo. “Essa construção de olhares ricocheteando entre os dois personagens, espectador e tela é o grande movimento que leva Manet a compor uma obra que inclui o espectador na mesma medida em que o provoca ao incômodo de questionar-se sobre o que vê [...]” (Ibidem, p. 30). Somos levados a especular sobre o que falam os

²⁷ O Salão dos Recusados, de 1863, foi uma exposição que abrigou todas as obras que tinham sido rejeitadas pelo salão oficial. Para mais, ver: Franconeti, 2021.

personagens e sobre o que pensa a personagem feminina – ou melhor, sobre seu possível estado de paralisia e distração ao fitar o espectador.

Segundo Crary (2013), o fato é que o modo como esses sujeitos se veem apreendendo o mundo, muda radicalmente, tornando-se temática de produções que procuram retratar as abruptas transformações dessa época. Manet representa, em muitas de suas obras, esse estado difuso presente na cidade de Paris. Além disso, vemo-lo também construir uma inversão de gênero, na qual personagens femininas, quando representadas em cena, devolvem o olhar ao espectador e não mais recebem o *voyeurismo*. O que o artista propõe, em suma, é uma mudança. Observamos uma obra que não se encerra em si mesma, não mais uma pintura que abarca a totalidade do mundo visível – como era possível na episteme clássica – mas uma obra de caráter fugidio, construída pelo espectador participante, que afeta e que é afetado por ela. “Insisto que certas obras [...], são elementos constitutivos do mesmo campo de acontecimentos [...]. Cada uma delas, confrontou-se de modo singular com as rupturas, ausências e fissuras do campo perceptivo” (Ibidem, p. 31). Diversos romances e obras de arte elaboradas à época registrarão essas e outras questões: a emergência do observador/espectador, as modulações da atenção e os fluxos ondulantes de subjetividade desses sujeitos modernos “desatentos”.



Figura 15. *O almoço na relva.* Édouard Manet, 1863.

Óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm.
Musée d'Orsay – Paris, França

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>

Em *O caminho de ferro* (1873), figura 16, obra também conhecida como *A ferrovia*, vemos uma mulher dirigir seu olhar para algo que parece interromper a sua leitura. Trata-se de um pequeno ato de suspensão, após a passagem de um trem ruidoso, que deixa um rastro de fumaça, nos impedindo de acessar o fundo da tela. Foucault (2009) a interpreta como uma obra-enigma: a fumaça que esconde a paisagem insinua, pela curiosidade da criança, que há algo ali para ser visto. E mais, que só será possível observá-la quando, ao abraçarmos a temporalidade das coisas, a fumaça se dissipar, nos autorizando a ver o que existe por detrás dela.

Franconeti (2021) observa outros dois pontos que parecem fundamentais para sua interpretação: o primeiro ponto diz respeito aos dedos da personagem, posicionados em páginas diferentes do livro em que segura, nos levando a especular sobre o ritmo de sua leitura, sobre o que procura ao folheá-lo, saltando as páginas. “pois não sabemos qual é a ordem da leitura, [...], o que a faz querer se mover por página diferentes, se já conhece tão bem o livro que inspeciona com os olhos em busca do que deseja” (Ibidem, p. 51). O segundo ponto diz respeito a retratação de um corpo feminino vivo, que reivindica sua existência no ritmo da vida. Corpo distinto de um “corpo ideal”: para além de um objeto de contemplação, vemos Manet promover, aqui, um distanciamento com a ordem simbólica vigente. Sua obra insere a mulher na cena, não mais em estado passivo ou inerte, mas em uma posição de alteridade. Vale lembrar que, nessa época, idealizações fetichizadas do corpo feminino como objeto passivo e inerte estão presentes não apenas na arte,²⁸ mas, como vimos, na forma como as disciplinas – destacamos aqui a Medicina – tomam o corpo feminino como objeto de conhecimento, instituindo discursos ora científicos, mecânicos e patológicos.

Considerando-se a negação do direito à mulher de ser um sujeito que vê ativamente a si mesma e o mundo, reduzida apenas à projeção e a um objetivo visto que passa, a simplicidade da tela imposta por sua materialidade está nesse fato: as personagens de Manet surpreenderam por ser um corpo que se apropriou da percepção [...] (Ibidem, p. 53).

²⁸ Nessa época assistimos a uma explosão de obras cuja temática é a mulher-Vênus (exploraremos mais dessa temática no capítulo 8).



Figura 16. *O caminho de ferro*. Édouard Manet, 1872-1873.

Óleo sobre tela, 93 x 112 cm.

National Gallery of Art – Washington, Estados Unidos

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43624.html>

Trata-se mais uma vez de uma obra que não nos oferece respostas, nem uma fixidez: o que nos resta é especular sobre sua temporalidade, os estímulos presentes em uma estação de trem barulhenta, os possíveis acontecimentos e pensamentos presentes nessa corporeidade que reivindica uma existência. “Esse corpo da mulher [...] demonstra que existe um sujeito, dotado de um olhar [...]: a mulher não é apenas visível, objeto disposto a ser visto como corpo sexuado, mas sim é um sujeito vidente, um corpo que vê” (Ibidem, p. 107).

As obras *Na estufa* (1879) e *Um bar no Folies-Bergère* (1882) parecem ainda mais emblemáticas por destacarem, talvez como nenhuma das outras obras aqui analisadas, o estado flutuante e deslocado das personagens femininas. Para Crary (2013), os quadros de Manet podem ser interpretados como um mapeamento das ambiguidades que permeiam não apenas a atenção visual, mas a posição dispersa das mulheres na modernidade: o que vemos é alguém destituído de uma atenção, distanciado da realidade, um corpo incômodo e congelado. Trata-se de retratos que expõem uma posição ambivalente do feminino:

[...] mostra-se para nós um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não se apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do

mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa. De novo, não é tanto a questão da visão, ou de um olhar, mas de um envolvimento (aqui, de um distanciamento) perceptivo e corpóreo mais amplo em relação à multiplicidade sensorial (Ibidem, p. 122).

Um bar no Folies-Bergère (1882), figura 17, expõe uma garçonete de olhos opacos, em postura de neutralidade, prestes a atender um homem que é parte de um amplo grupo que habita uma casa-concerto. O olhar da balconista parece deter o protagonismo da cena: trata-se de um olhar que não se encontra totalmente passivo, mas ativo, tem uma aparência atormentada e dispersa diante do ritmo e do agito conduzido no espaço.

Cabe novamente ressaltar que o nosso objetivo não é o de realizar uma análise extensa da obra, mas destacar alguns pontos que se mostram relevantes para a observação do fluxo que a obra procura remontar. O primeiro ponto a ser destacado é o espelho atrás da atendente, que expõe uma casa cheia e iluminada, revelando um verdadeiro espetáculo à frente da personagem. “[...] é por ele que vemos o que a balconista tem diante dos olhos toda a noite, forjando no espelho o encantamento onírico das cores e luzes vibrantes” (Franconeti, 2021, p. 125). O segundo ponto a ser destacado está na incongruência nos reflexos que o espelho expõe: as garrafas do primeiro plano e a imagem da balconista não respeitam as regras de representação, comuns no modelo clássico que vigorava anteriormente. Vemos desenhado um espaço mínimo entre o balcão e o espelho, ou mesmo, uma desproporção entre as garrafas e a sombra refletida da atendente: aspectos que denotam a quebra de uma exatidão perceptiva vigente nos modelos ópticos tradicionais. “Pelo sentido óptico, com um espelho plano, nem o pintor, tampouco o espectador veriam o reflexo da garçonete” (Ibidem, p. 125).

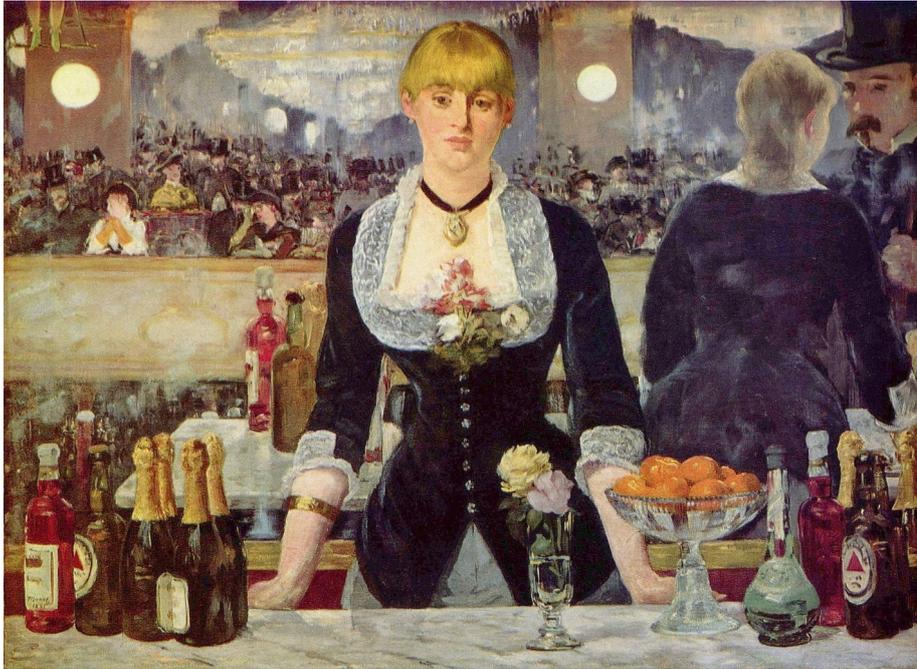


Figura 17. *Um bar no Folies-Bergère.* Édouard Manet, 1882.
Óleo sobre tela, 93 x 112 cm.
The Courtauld Gallery – Londres, Reino Unido
Fonte: <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-bar-at-the-folies-bergere/>

Desse modo, somos convidados a pôr em dúvida a própria representação, que não mais assegura um espaço ordenado, cujas posições podem ser plenamente conhecidas e comparadas.²⁹ Nessa esteira, levantamos questões como: quem seria o personagem masculino que aparece à direita do quadro? Ou mesmo, se o reflexo da moça seria, na verdade, uma segunda atendente que também circula pelo balcão.

Nesse fluxo de especulações, é possível construir possibilidades para a obra. Segundo Franconetti (2021), estamos diante de uma incongruência provocada. “É dado ao espectador o poder de observá-la na mesma posição que o pintor, mesmo que Manet insinue onde estaria o lugar original do espectador, ao canto, de onde se veria apenas o perfil dela” (Ibidem, p. 127). Trata-se de uma escolha deliberada do pintor, que nos convida a observar a expressão dispersa da balconista. Nesse sentido, importa-nos perceber que em um ambiente em que múltiplos estímulos encontram-se organizados, vemos um olhar apartado do espaço moderno, distante e até mesmo apático diante do espetáculo que acontece à sua frente. Na articulação entre as alteridades no espaço, nos afetos, nos estímulos

²⁹ Relembro aqui o debate das páginas anteriores. Indicamos que a imagem passa a ser um efeito do olho, de um corpo que vê, acarretando, conseqüentemente, um forte abalo nas certezas da representação de um mundo previamente dado.

e na temporalidade, o que vemos é uma subjetividade plasmada, atravessada, produto das novas experiências. Essa “colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição ‘natural’ e, sim, produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade humana no ocidente dos últimos 150 anos” (Crary, 2013, p. 25).

Já na obra *A estufa* (1879), figura 18, observamos a personagem *madame Jules Guillemet* e um certo *monsieur* disposto ao seu lado. Crary (2013) atenta, entre outras questões, para o estado de “constrangimento” que permeia o recinto. O autor nos convida a observar como a expressão do rosto da personagem feminina se assemelha a “[...] um reduto perturbado [...]” (Ibidem, p. 114), externalizando sua posição incômoda. Isso porque, na modernidade, o rosto detém a capacidade de se “deslocar” do corpo controlado, tornando-se insubmisso, capaz de revelar os estados de desintegração presentes nos sujeitos. Ou seja, o rosto é aquilo que primeiro consegue esquivar-se – desenquadrar-se – de uma captura institucional: espaço que externaliza os diversos afetos presentes nos indivíduos modernos. No caso dessa personagem, o que vemos é um rosto que transparece um estado de tensão que parece tomá-la. “[...] o rosto passa a ocupar uma posição precária pois pertence ao ser humano, que é tanto organismo fisiológico, quanto sujeito individual socializado” (Ibidem, p. 121).

Somado a isso, atentamos para a sua postura rígida sobre o banco, incrementada por pontos de restrição que podem ser observados na dureza de sua vestimenta, que parece contribuir para o seu desconforto – a personagem encontra-se enlaçada por um cinto *corselet*, pulseira, luva e anel. Vê-se também, em suas mãos, a indicação de uma possível gestualidade desconfortável, que se esquia do encontro com a mão do homem. Dessas observações, Crary (2013) traça duas possibilidades interpretativas para a obra.

Na primeira hipótese, especula se estamos diante um casal moderno casado, que expõem, constrangidos, sua intimidade doméstica, raramente demonstrada no espaço público. A segunda, e mais frutífera possibilidade, tem como hipótese a de tratar-se de mãos e afetos que atuam na clandestinidade: o que oferece a interpretação de que estamos diante de um duplo adultério em que o casal expõe, timidamente, para o observador externo, as alianças de seus casamentos oficiais. “No limite da necessidade em assinalar a intenção de contato e recuar antes que o gesto seja evidente demais [...]. Nesse espaço muito curto e

congelado temporalmente, Manet situa as tensões entre os gêneros e o movimento de recuo e avanço no possível toque” (Franconeti, 2021, p. 116). Aqui vê-se novamente o pintor provocar o *status quo* feminino, desenhando um estatuto ambivalente para a personagem: a corrosão do matrimônio revela uma desintegração das posições pré-modernas equivalentes ao que diz respeito às regras sociais do “masculino” e do “feminino”. Nesse sentido, “[...] são abolidas aqui tanto a possibilidade da organização da atenção normativa como efeito social, quanto a organização binária e conjugal [...]” (Ibidem, p. 130-131). Para Franconeti (2021), a escolha por colocá-los no espaço apertado da estufa não ocorre de forma arbitrária. Ela simboliza o estado de desconforto que permeia o possível contato entre o casal e, conseqüentemente, o ferimento das regras matrimoniais e sociais. Nessa chave interpretativa, percebe-se como Manet adiciona a participação do espectador, que flagra a interação contida do casal e o ar de claustrofobia que domina a estufa. “Da mesma forma que as plantas são controladas, os dois no centro do quadro são ‘corpos controlados’ os quais deixam indicados uma tensão e constrangimento por esta posição” (Ibidem, p. 117). Nesse sentido, na mesma medida em que os corpos parecem contidos, tensos, observamos um escape de seus olhares: de modo que ao fitá-los, sentimos seus estados ambivalentes de controle, dispersão, paralisia e anestesia. “Manet sabia instintivamente que o olho não era um órgão fixo, que na verdade era marcado pela polivalência, por intensidades variáveis e por um funcionamento indeterminado [...]” (Crary, 2013, p. 142).

[...] adentramos pela estufa e temos esse vislumbre da intimidade no tempo que antecipa um toque ou o seu distanciamento, algo que não vemos, é apenas uma sugestão para o espectador, que não encontra vazão para as suas expectativas de *voyer*, pois se encontra no desconforto desse espaço apertado junto com os personagens (Franconeti, 2021, p. 117).



Figura 18. *A estufa*. Édouard Manet, 1879. Óleo sobre tela, 150 x 115 cm.
 Berlin State Museums – Berlim, Alemanha
 Fonte: [https://recherche.smb.museum/detail/962626/im-wintergarten?
 language=de&question=%22Edouard+Manet
 %22&limit=15&controls=none&collectionKey=NG*&objIdx=2](https://recherche.smb.museum/detail/962626/im-wintergarten?language=de&question=%22Edouard+Manet%22&limit=15&controls=none&collectionKey=NG*&objIdx=2)

Nesse sentido, o que Crary expõe é a reconfiguração do observador ancorado, que gradualmente se transforma em um sujeito atento instável, que na mesma medida em que atende as expectativas normativas, transgride os imperativos de atenção e de regulação exigidos no fluxo da vida cotidiana. No final do século XIX e início do XX vemos surgir, na esteira de Manet, uma série de trabalhos que observam esse estado ambíguo que permeia os sujeitos e que veem manifestados em seus corpos, novos fluxos modulantes de subjetividade. Para Paul Smith, obras como as de Manet objetivam “[...] mostrar que há um abismo irre recuperável entre uma experiência pública, vazia, e a experiência privada, mais humana, que pode oferecer a introspecção” (Franconeti apud Smith, 2021, p. 139).

Franco Ferraz (2005) perceberá no romance *Rumo ao farol* (1927), de Virginia Woolf, uma oscilação presente na personagem feminina intitulada Sra. Ramsay, que constantemente deixa-se levar por uma atenção esgarçada, por um estado de devaneio que vai sendo reatado em momentos em que ela sabe que precisa voltar ao controle da cena familiar. Franco Ferraz retoma uma das cenas

descritas por Woolf, ilustrando o estado cambiante de atenção/desatenção da personagem principal do romance:

- Andrew, abaixe o prato ou o entornará (O *Boeuf em double* era um complexo êxito). – Ali ficava – sentiu, ao pousar a colher – o espaço tranquilo que descansava próximo ao cerne das coisas, onde se podia andar ou repousar; e agora, era esperar (já servira a todos) e ouvir; depois, semelhante a um falcão que se lança repentinamente das alturas onde estava, podia exhibir-se e se entregar ao riso fácil, descansando todo o seu peso no que se marido dizia, na outra extremidade da mesa, a respeito da raiz quadrada de mil duzentos e cinquenta e três, que era, por acaso, o número da sua passagem de trem (Franco Ferraz apud Woolf, 2005, p. 11).

Segundo Franco Ferraz (2005), ao cumprir suas discretas atividades, a anfitriã permite-se, por alguns segundos, afastar-se do ritmo e da atenção da desenrolada cena e repousar em um outro espaço, espaço interno de sua subjetividade de uma mulher dona de casa. “Descansando de suas funções sociais, tal como um falcão, a Sra. Ramsay flutua, em majestoso sobrevôo, em alturas solitárias, mas seu repouso pode ser interrompido de modo repentino” (Ibidem, p. 12).

A atenção aqui não é redutível a alguma coisa. Assim, na modernidade, passa a ser constituída por essas formas de *exterioridade*, não pela intencionalidade de um sujeito autônomo. Em vez de faculdade de um sujeito já constituído, a atenção é um signo, não tanto do desaparecimento do sujeito, mas de sua precariedade, sua contingência (Crary, 2013, p. 69).

Dessas análises, é possível observar como certas categorias investidas como as da “norma” e do “desvio” desenham entre si fronteiras próximas e moventes. Vemos subjetividades plásticas emergir no seio dos processos de modernização e de gestão dos corpos. Como consequência desse movimento, observamos surgir nos mais diversos campos das ciências humanas, estudos concentrados, por exemplo, nos “problemas de atenção”, que aos poucos instalam procedimentos que procuram corrigir ou, pelo menos, encurtar algumas dessas experiências de desvio.³⁰

Sabe-se que essas novas empiricidades e mecanismos de controle só se efetivarão como objetos de estudo e de investigação na medida em os sujeitos vão produzindo formas múltiplas de estar no mundo. Isso porque, como afirma Crary (2013), qualquer experiência ou prática estética que envolva a desmotivação ou

³⁰ Métodos como o da hipnose aparecem como técnicas estimuladoras da atenção. Para mais ver: Stengers, I. *The Deceptions of Power: Psychoanalysis and Hypnosis. Sub-Stance*, v. 62-63, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3684670>>. Acesso em novembro de 2022.

mesmo que rompa com o estado de percepção almejada, passa a estabelecer uma relação problemática com os modelos normativos vigentes (Ibidem, p. 117-118). É desse modo que as variadas disciplinas formularão modelos e mecanismos que se propõem a moldá-las, definindo e redefinindo o seu ritmo no fluxo da vida. “A desatenção, no contexto das novas modalidades de produção industrial [...], começou a ser tratada como um perigo e um problema sério [...]” (Ibidem, p. 36).

Nessa esteira, vemos o corpo aparecer não somente como um território de inscrição, moldado por regimes disciplinares, mas como um *lócus* de insistência e resistência: vemos um corpo que age e reage – ora focado, ora disperso –, em relação as forças que o domesticam.

Nesse sentido, na medida em que somos levados a tomá-lo como um espaço em que a história é articulada, na qual o saber-poder encontra vácuo para se organizar, devemos pensá-lo também como um território móvel, espaço para composição de forças contrárias às fórmulas “definidoras”. “O corpo é a superfície inscrita de eventos (traçados pela linguagem [...], o *lócus* de um eu dissociado (adotando a ilusão de uma unidade substancial) e um volume de desintegração perpétua” (Foucault, 1979, p. 13). É nessa linha que, no capítulo a seguir, procuraremos por outras forças que o provocam, que o singularizam, atuando como potência afirmadora, instituindo transformações nas práticas e narrativas comuns que o concebem. O *corpo-quadro*, na próxima seção, encontra-se *desenquadrado*.

Algumas coordenadas do corpo-quadro moderno:

Corpo-quadro moderno, desvinculado da representação; Espectador ativo que detém um papel constitutivo na apreensão do mundo visível; Corpo-quadro, lugar de enunciação e de indagação de si e dos objetos empíricos do mundo; Corpo-quadro contingente que detém funções fisiológicas essenciais (respira, digere, equilibra etc); Corpo-quadro que pode (e deve) ser corrigido; Corpo-quadro efeito, normalizado, subjetivado; Corpo-quadro que, quando escapa, desvia as rotas dos dispositivos que procuram normalizá-lo.

Parte II

DESENQUADRAR

de.sen.qua.drar – Conjugar

(des- + enquadrar)

1. Tirar do quadro ou da moldura = Desencaixilhar
2. Tirar do contexto ou do quadro em que está inserido
3. Não se adequar a determinado contexto ou situação

Esta parte, intitulada *Desenquadrar*, explora alguns exercícios artísticos que desenquadraram o *corpo-quadro*. Trata-se de obras de arte contemporâneas que confrontam alguns dos pressupostos atrelados aos corpos clássico e moderno, nos moldes do que foi exposto nos capítulos anteriores. Com esse objetivo, esta parte II se divide em dois momentos: 1) elabora, no capítulo 5, um breve debate sobre os modos de escape do corpo a partir das lentes dos estudos de gênero e da sexualidade – para isso, tomando os escritos de Butler (2001; 2003), McLaren (2016), Preciado (2014; 2018) e Foucault; 2) os demais capítulos (6, 7, 8 e 9) partem propriamente para uma análise dos trabalhos artísticos: neles, procuramos dar luz aos modos de elaboração centrados no corpo e nos confrontos epistemológicos e históricos por eles engendrados. É interessante observar como as obras, realizadas por artistas diferentes – e com premissas distintas –, provocam o *corpo-quadro*, concebendo novas visualidades, narrativas e possibilidades para ele.

5. Corpo é quadro, desenquadrado

*[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos
passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos
e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem,
mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam
uns aos outros e continuam seu insuperável conflito*
– Foucault (1979, p. 22)

Nas páginas anteriores, a partir da metáfora do *corpo-quadro*, observamos o corpo se constituir como um espaço de operação e de exercício de saber-poder. Vimos sua superfície e profundidade encontrar, ao longo da história, com uma série de forças que agem enquadrando-o, moldando-o, regulando-o e normalizando-o. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, observamos se multiplicar por todo o corpo social, instituições disciplinares que atuam sobre eles a partir de uma gama de técnicas. “O resultado é um novo nível de controle preocupado com detalhes como gestos e movimentos [...]” (McLaren, 2016, p. 81).

Mas vimos também, a partir das análises das “mulheres de Manet”, trazidas ao final do capítulo anterior, como o corpo e a subjetividade escapam ao controle, produzindo modos específicos de estar no mundo. Observamos ainda como o exercício artístico pode atuar como uma mola propulsora de modificação, na medida em que assistimos Manet romper com certas normas vigentes acerca da representação – o que representar/como representar. Na mesma medida, observamos o artista colocar as mulheres no centro de suas composições, inserindo-as como personagens principais das mudanças que vinha observando.

Partindo do jogo concebido por Manet, procuramos neste capítulo ampliar o debate acerca das possibilidades de escape dos sujeitos: será pelo *poder/resistência*, concebido por Foucault, que observamos como os sujeitos estão constantemente se emaranhando e se desviando dos mecanismos de saber-poder. Pensamos que adentrar nesse emaranhado significa observar complexas possibilidades de confronto e de elaboração: isso porque, como nos lembra McLaren (2016), os sujeitos em Foucault não são apenas dóceis, úteis, passivos, inertes, não se encontram totalmente dominados por forças externas. Desempenham, ao mesmo tempo, papéis ativos em sua própria produção. “[...] as disciplinas tanto capacitam quanto restringem. E os sujeitos produzidos por meio

delas não são apenas danificados e limitados por elas, mas também ganham forças, habilidades e recursos” (Ibidem, p. 82).

A autora exemplifica esse jogo a partir de uma análise das mulheres halterofilistas. Ao observá-las, McLaren atenta, primeiro, para os seus corpos musculosos, robustos e pujantes, que desafiam saberes, normas e convenções do que se imagina historicamente para um corpo feminino.³¹ Porém, segundo a autora, ao observá-las um pouco mais, vemos também mecanismos disciplinares atuarem sobre seus corpos, uma vez que a atividade de “levantamento de peso requer a regulação de hábitos físicos e rotinas diárias. Também requer a regulação e controle do nível de gestos e movimentos” (Ibidem, p. 82). A partir desse exemplo, McLaren nos alerta para a relação paradoxal existente entre *elaboração* e *poder*, observando que as transformações e o desenvolvimento de novas habilidades, capacidades e aptidões só encontram espaço para se desenrolar nas relações de poder. Isso porque, como vimos em *Corpo-quadro moderno*, tais relações – enquanto produtividade, ou melhor, como positividade – também engendram emancipação. “O poder produz: ele constrói; destrói e reconstrói; ele transforma, acrescenta, modifica a cada momento e em cada lugar [...] o poder é a produção em ato, é a imanência da produtividade” (Pogrebinschi, 2004, p. 199).

Ou seja, é somente nas relações de poder que a resistência encontra espaço para se desenvolver, constituindo-se como uma força (entre muitas outras) de afirmação. Voltando à uma análise da mulher halterofilista: o que vemos em sua constituição é a atuação do par *poder/resistência*, no qual mulheres, ao mesmo tempo em que se engajam nas mais variadas práticas disciplinares a fim de majorar seus corpos, também se desenvolvem, adquirindo habilidades e capacidades até então historicamente interpretadas como impróprias para seus corpos. Esse movimento ocorre – na esteira do que enuncia Foucault, em uma de suas mais célebres frases – na medida em que “[...] onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (Ibidem, 2019b, p. 104).

O paradoxo que a subjetivação assume, reside precisamente no fato de que o sujeito que resistiria a essas normas é, ele próprio, possibilitado, quando não

³¹ Preciado cita, como exemplo, a patologização da ejaculação feminina, em 1650. A medicina entendia que a prática colocava em risco não apenas sua saúde física como seu valor moral de mulher, uma vez que isso a aproximava de “certas funções do órgão viril”. Para mais, ver: PRECIADO, Beatriz. Breve genealogia do orgasmo ou o vibrador de Butler. *Manifesto contrasexual*, 2014, p. 112.

produzido, por essas normas. Embora esse constrangimento constitutivo não impeça a possibilidade da agência, ele localiza, sim, a agência como uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder e não como uma relação de oposição externa ao poder (Butler, 2001, p. 123).

Assim, onde há poder, há sempre a possibilidade de resistir, de forma que ambas se capilarizam em uma relação perpétua de forças a partir de movimentos que não se anulam. Essa duplicidade também pode ser observada em procedimentos como o da confissão, em que vemos, ao mesmo tempo, um indivíduo impelido pelas normas sociais a contar a verdade sobre si mesmo e, em paralelo, constituir a si a partir de tal articulação. “A confissão serve como um *link* entre a discussão de Foucault sobre as práticas de dominação que resultam na objetificação de indivíduos e as práticas de subjetivação que sinaliza a autoconstrução” (McLaren, 2016, p. 193).

(a confissão) é também um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação de si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas [...] (Foucault, 2019b, p. 69).³²

Desse modo, quando um indivíduo define-se sexualmente³³ por meio de, por exemplo, dispositivos da clínica psicanalítica – para Foucault, um dispositivo “moderno” de confissão –, vemos se desenrolar uma posição de ambivalência: ao mesmo tempo em que ele encontra-se subordinado a processos que o levam a se confessar, vemo-lo, por meio de seu próprio ato de falar sobre si, se constituir. Na esteira desse procedimento, observamos também se conformar, para tais sujeitos, uma série de técnicas com princípios reguladores – campanhas e políticas de saúde, métodos contraceptivos, entre outras intervenções no nível do corpo, das condutas etc. Mas não somente, por sua enunciação, observamos o impulsionamento de seus desejos, pensamentos, dispersões, o que permite uma (re)configuração de seu corpo e subjetividade. Essa dimensão nos leva a interpretar a dupla (corpo e subjetividade) como espaços capazes de organizar operações de contraprodução e de desenquadramento. “O indivíduo é efeito do

³² Indico aqui o artigo *Vidas paralelas: Foucault, Pierre Rivière e Herculine Barbin*, de Daniel Andrade (2007). O autor faz uma leitura interessante acerca do aspecto dual do par poder/resistência a partir dos escritos autobiográficos trazidos à tona por Foucault.

³³ Para Foucault, o dispositivo da sexualidade atua sobre as subjetividades desde de, pelo menos, o século XVII.

poder, e ao mesmo tempo, ou precisamente na medida em que o é neste sentido, ele é o elemento de sua articulação” (Foucault, 1980, tradução da autora, p. 98).

Essas possibilidades ambivalentes de articulação a partir de dispositivos como o da fala, escrita e documentação, entre outros, são definidas por Foucault (2016) como *Técnicas de si*. Procedimentos que permitem aos sujeitos uma constituição ativa do eu a partir de um percurso que passa, entre outras coisas, por “individualizar para efetuar, por seus próprios significados, um certo número de operações sobre seus corpos, suas próprias almas, seus próprios fundamentos, suas próprias condutas, e isso de tal forma a transformá-las, modificá-las” (Foucault, 1981, tradução da autora, p. 367).

Nesse sentido, observaremos e retomaremos a seguir, a partir de uma breve avaliação das condições históricas de individualização dos sujeitos, algumas das redes de estigmatização no qual eles encontram-se enredados e, também, procedimentos de agência e de enfrentamento que permitem a tais indivíduos possibilidades de expressão e de elaborações de estratégias de afirmação de si. Primeiro, vale lembrar que os processos normalizadores se desenham e aparecem pela via de diversos dispositivos – médicos, escolares, prisionais, familiares, de categorização científica –, que atuam definindo medidas para os corpos entendidos como normais, anormais, dissidentes etc. Procedimentos que fixam logo de entrada para os sujeitos aspectos como, por exemplo, os de identidade, gênero etc.

No âmbito do sexo e da sexualidade, Foucault (2019b) nos mostra como o poder será responsável, entre outras coisas, pela disciplinarização dos corpos e pela regulação de seus prazeres, de modo que, por exemplo, seguir uma sexualidade heteronormativa significa – pelas práticas e medidas científicas – agir de maneira natural, normal, correta e saudável. Nessa esteira, Preciado (2014) exemplifica como a homossexualidade foi pela primeira vez categorizada, em meados de 1868, pelas instituições médico-legais, como uma prática contranatural, condição diametralmente oposta à de normalidade, vinculada a heterossexualidade.

Já no âmbito do gênero, vemos padrões de feminilidade atuarem sobre os corpos femininos desenhando e definindo uma rede de normas, regulações, controles ou mesmo de interdições, exclusões, estigmatizações etc. Tal dimensão é importante para este trabalho na medida em que interpretamos – nos moldes de

Preciado – o corpo como um texto construído, ou mesmo, como um arquivo orgânico, em que certos códigos se naturalizam, enquanto outros são eclipsados, eliminados, riscados. Desse modo, é definitivo para nós pensar o quanto a tríade *sexo/sexualidade/gênero* não passa de escrituras no corpo.³⁴ Essa visão nos ajuda a pensá-lo não como algo dado, mas construído, um campo de inscrição em que códigos, bem como normas, são corporificadas. “A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (Ibidem, p. 26).

Nesse sentido, pensamos como certos papéis ou práticas, que naturalmente são atribuídas como próprias do masculino ou do feminino, nada mais são do que conjuntos de regulações arbitrárias que se inscrevem nos corpos, em suas materialidades. E mais, pensamos também os efeitos dessa diferenciação em sua inteligibilidade. Isso porque, enquanto objeto de conhecimento, o corpo está sempre sendo interpretado e reinterpretado de acordo com saberes e discursos constituídos e produzidos pelas disciplinas. Nessa esteira, vemos, por exemplo, a medicina, ao longo do século XIX, a partir de narrativas de fins fisiológicos e de desvios morais, definir os corpos femininos como frágeis, mansos e vulneráveis.³⁵ É desse modo que tomamos como “dado” certos atributos entendidos como próprios do corpo feminino. Vemos surgir também a patologização da mulher desviante, autorizando a prática médica a atuar desembaraçadamente sobre os seus corpos a partir de uma série de técnicas experimentais, com o intuito de corrigi-los. Técnicas com efeitos “concretos”, a partir da difusão de procedimentos como o da hipnose ou mesmo cirúrgicos, com o objetivo de reparar mulheres que constantemente falhavam em viver de acordo com os padrões normativos.

Se, pelo contrário, o poder é forte é porque, como estamos começando a perceber, ele produz efeitos no nível do desejo – e também no nível do conhecimento. Longe de impedir o conhecimento, o poder o produz. Se foi possível constituir um conhecimento do corpo, isso foi por meio de um conjunto de disciplinas militares e educacionais. Foi com base no poder sobre o corpo que um conhecimento fisiológico e orgânico do mesmo se tornou possível (Foucault, 1980, p. 59, tradução da autora).

³⁴ Aqui lembro do caso Agnes, narrado por Preciado em *Testo Junkie: sexo drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2018). Um caso pensado como exemplar, uma vez que vemos se desenhar, em um primeiro momento, “uma relação linear evidente entre sexo, gênero e sexualidade, fazendo do corpo uma inscrição legível e referencial sobre a verdade do sexo” (Ibidem, p. 400).

³⁵ Exploraremos essa questão mais profundamente adiante, no capítulo 7.

Butler (2001) pensa, nessa esteira, a necessidade de destituição da ideia de fixidez do corpo – ou no esforço que procuramos fazer nesta tese: a necessidade de desenquadramento do corpo. Isso passa por pensar seus contornos como um efeito do poder, como um efeito produtivo do poder. Nessa percepção, ele transforma-se em uma materialidade ativa em relação ambígua com os processos normalizantes. Como nos diz a autora: “Não se pode, [...] conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria [...], a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória” (Ibidem, p. 111).

A seguir, reproduzimos partes de um trecho escrito por Butler, no qual a autora não apenas destrincha mais densamente tal ideia, como situa a posição do sujeito enquanto corpo ativo, inserido simultaneamente dentro e fora das relações designadas como “naturais”. Nesse movimento, segundo a autora, o indivíduo antinatural passa a ser designado como “abjeto”, por desestabilizar as práticas e a “maquinaria” engendrada por dispositivos, como por exemplo, o da heterossexualidade:

[...] corpos como efeito de uma dinâmica do poder, de tal forma que a matéria dos corpos será indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização [...]; Repensar o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada: vê-la não como algo, estritamente falando, que se passa com um sujeito, mas, ao invés disso, que o sujeito, o "eu" falante, é formado [...]; Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", [...]. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, "dentro" do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (Ibidem, p. 151-152).

Em uma linha semelhante à de Butler, Preciado (2014) nos lembra da atividade de recomposição do termo *sapatona*, que genealogicamente passa de um insulto, com o objetivo de demarcar o lugar de abjeção de mulheres lésbicas, para se transformar, a partir da prática de autodenominação/autodocumentação, em um exercício produtivo. Trata-se de “um grupo de ‘corpos abjetos’ que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade” (Ibidem, p. 28). Nesse

sentido, vemos como os exercícios de denominar-se, escrever-se, documentar-se, entre outros, se apresentam como ações antiestigmatizantes simplesmente por se deslocarem ou mesmo confrontarem as categorias naturalizadas de masculinidade e feminilidade. Para Preciado (2014, p. 81), essas e outras práticas devem ser interpretadas como operações que, entre as atividades de *recortar-pegar*, borram e deslocam os centros de produção normativa. Será especificamente a partir da metáfora do *Dildo*, que o autor irá operar recortes mais robustos, consolidando um processo de desconstrução, entre outras coisas, do que ele designa como falicização das relações heteronormativas, materiais e simbólicas, entre sexo e gênero.³⁶

O dildo desvia o sexo de sua origem “autêntica” porque é alheio ao órgão que supostamente imita. Estranho à natureza e produto da tecnologia, comporta-se como uma máquina que não pode representar a natureza senão sob o risco de transformá-la. O dildo é o outro malvado. É a “morte” que espreita o pênis vivo. Aterroriza. Relegado até agora à categoria de imitação secundária, o novo sexo-de-plástico abre uma linha de evolução da carne alternativa à do pênis (Ibidem. p. 82-83).

Nos moldes de Preciado, importa-nos olhar para a produção e articulação de “dildos” ou de qualquer outra metáfora que objetive recortar a ordem “heterocentrada” – segundo o autor –, ou, simplesmente, nos termos de Foucault, os dispositivos normalizadores dos corpos. Pensamos que isso só se torna possível na medida em que consideramos o corpo como um espaço de inscrição capaz de se deslocar. “Dessa maneira, o corpo que dependia de uma ordem orgânica hierarquizante e diferenciável, transforma-se [...] em superfície [...], onde os órgãos e as citações se deslocam em velocidade variável” (Ibidem, p. 84). Ou seja, o consideramos como muito mais do que um amontoado de órgãos, percebemos-o como uma materialidade³⁷ que detém uma história e que pode ser reposicionada, reconstruída, emancipada. Nos termos de Foucault (1979), em *Nietzsche, a genealogia e a história*, o corpo é “[...] formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festas; ele é

³⁶ Para mais, ver: PRECIADO, Paul. A lógica do dildo ou as tesouras de Derrida. In: *Manifesto contrasexual*, 2014.

³⁷ Aqui é preciso deixar claro que seguimos a noção de *matéria* exposta por Butler em *Corpos que pesam* (2001). Sua proposta considera a matéria, não como um substrato estável, mas “um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície – daquilo que nós chamamos matéria. O fato de que a matéria é sempre materializada tem que ser pensada, na minha opinião, em relação aos efeitos produtivos e, na verdade, materializadores do poder regulatório, no sentido foucaultiano” (Ibidem, p. 118).

intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente, ele constrói resistências” (Ibidem, p. 27).

A partir dessa exposição, para fins de nosso recorte de pesquisa, interessamos pensar a seguir, mais especificamente, o corpo como um importante local de contestação e, sobretudo, como *locus* de resistência, capaz de desmobilizar certas narrativas hegemônicas e normalizadoras, desafiando presunções que definem, estipulam e julgam certos modos, práticas e comportamentos, interpretados como apropriados ou inapropriados; naturais ou antinaturais; normais ou anormais, entre outros.

Nos inspiramos em trabalhos relevantes como o da feminista Anne Koedt que, ciente de que o corpo e a sexualidade feminina sofreram um processo histórico de patologização, coloca em questão alguns dos pressupostos normativos a eles relacionados. Em seu famoso *The Myth of Vaginal Orgasm* (1973), Koedt confronta uma interpretação difundida por Freud, que entendia o orgasmo vaginal como forma apropriada de satisfação sexual da mulher. A partir da instituição do termo “frígida” – amplamente utilizado, até mesmo nos dias de hoje –, Freud categorizou mulheres que falhavam ao não alcançar adequadamente esses orgasmos. “Às mulheres que se queixaram disso foram recomendadas psiquiatras, para que pudessem descobrir seu ‘problema’ – diagnosticado geralmente como uma falha no ajuste ao seu papel como mulheres” (Koedt, 1973, p. 198, tradução da autora). Como nos conta McLaren (2016), uma das consequências dessa ampla difusão freudiana acerca da frigidez feminina, são cirurgias reparadoras que objetivavam levar o clitóris para um ponto mais próximo da vagina, isso era o que aparentemente oferecia garantias de retorno de seus corpos à “normalidade”.

A cirurgia levando o clitóris para mais próximo da vagina era uma das “curas” recomendadas a mulheres que não conseguiam ter orgasmos vaginais. Ao falharem em viver de acordo com os padrões sexuais a elas propostos por Freud, as mulheres se culpavam e se aglomeravam em psiquiatras procurando desesperadamente pela repressão oculta e terrível que as mantinha longe de seu destino vaginal (Ibidem, p. 146).

Aqui também vale retornar ao curioso caso de hermafroditismo em Herculine Barbin (narrado em seguida), que servirá para Foucault (1982) observar e reforçar dois pontos importantes: primeiro, o quão saturados e investidos de poder estão o par sexualidade e gênero, principalmente, a partir dos anos 1860-1870. Isso porque, para o autor, a partir dessas décadas “a procura de identidade

na ordem sexual é praticada em maior intensidade: não só o verdadeiro sexo dos hermafroditas, mas também a identificação das diferentes perversões, sua classificação, caracterização [...]” (Ibidem, p. 5). E segundo, sendo este o mais importante para nós, como o desfecho do caso deixa margens para uma interpretação acerca das possibilidades de confronto com o poder, a partir de uma recusa de ser o que não se é.

Baseado em uma autobiografia deixada por Herculín Barbin e em dossiês médicos e jurídicos realizados sobre o seu caso, Foucault nos conta que Barbin é uma hermafrodita francês do século XIX que foi designada como sendo do “sexo feminino”, por nascer e viver quase exclusivamente em um ambiente feminino e religioso. “No meio feminino em que vivia, ninguém jogava o duro jogo que os médicos impuseram mais tarde à incerteza de sua anatomia” (Andrade, 2007, p. 243). Porém, por volta de seus vinte anos, após uma série de confissões a padres e médicos, foi legalmente obrigada a mudar seu sexo para “masculino”. Como nos conta Andrade (2007), “[...] combinando a confissão com o exame, a narrativa de Barbin se desenrola como uma evocação de lembranças a partir de uma questão fundadora: – ‘qual a sua verdadeira identidade sexual?’” (Ibidem, p. 239).

O fato é que um pouco antes de sua cirurgia “reparadora”, Barbin, pressionada diante da demanda de mudar de sexo, suicida-se. O que Foucault tenta mostrar, ao emergir em seus registros autobiográficos, é o “limbo feliz de uma não identidade” que até então a/o permeava (Butler apud Foucault, 2003, p. 141). Isso porque sua existência estava fora da categorização sexual, uma vez que experimentava, até então, um anônimo modo de estar no mundo por carregar ambos os “sexos” em seu corpo.

Porém, como analisa Preciado (2018), nos termos do que vimos nos capítulos anteriores, Barbin é atravessada pelo fato de que a episteme moderna não admite uma existência fora da dualidade masculino/feminino, emprestando-lhes “descobertas” no campo da endocrinologia e das técnicas cirúrgicas, que visam reverter a insuportabilidade diante de uma anatomia incerta. Para Foucault (1982), a modernidade pressupõe que há um verdadeiro sexo designado pela natureza e que caberia ao médico-perito descobrir e reforçar.

Enquanto, segundo Foucault, os hermafroditas anteriores ao final do século XIX habitavam em um mundo sem identidades sexuais, onde a ambiguidade dos órgãos permitem uma pluralidade de identificações sociais [...] a nova episteme

moderna da sexualidade obrigará Herculine Barbin a escolher uma única identidade sexual e, portanto, a restabelecer uma coerência entre os órgãos, a expressão social do sexo (masculino ou feminino – o termo gênero ainda não existe) e uma identidade sexual (heterossexual ou pervertida) (Preciado, 2018, p. 400-401).

Ampliando a discussão, Andrade (2007, p. 248) observa que a história de Herculine se dá a partir de um cruzamento ou mesmo de um choque “entre discursos, insuportabilidade, enunciados científicos, proposições morais, técnicas de poder, técnicas de si, saberes sujeitados etc.”. Isso porque, para o autor, há algo que escapa em seus relatos autobiográficos. Uma vez que “Barbin não escreve suas memórias do ponto de vista desse sexo enfim encontrado ou reencontrado [...]. Sua narrativa escapa a todas as capturas possíveis de identificação” (Ibidem, p. 243). Seus relatos percorrem um ponto de vista de quem recusa qualquer captura identitária, questionando a categoria definitiva imposta pelo dispositivo médico-jurídico que a atravessou com o objetivo de aplicar-lhe uma correção:

Escapando a uma identidade, Barbin escapa desse saber-poder subjetivador, que a ligaria definitivamente à masculinidade. Já não está submetida a essa verdade que define o que ela é, subjugando-a. Já não está presa à sua própria identidade. E à pergunta dos médicos e juízes: "Qual seu verdadeiro sexo?", Barbin responde virtualmente com outra: "Precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?". Resposta-pergunta que não é somente uma resistência, mas também uma transgressão: ela desarticula a questão central do dispositivo da sexualidade, aquela que pergunta pela verdade do sexo e pela nossa verdade no sexo. Com isso, a autobiografia de Barbin torna-se impossível de ser capturada e objetivada, instaurando a cada passagem um desafio, confrontando irremediavelmente os saberes-poderes dominantes. Desarranjando e alterando o campo de forças, Barbin obriga os médicos a se calarem a seu respeito (Ibidem, p. 244).

Nessa leitura, o que se percebe é que os efeitos de poder esperados não se realizam, Barbin quebra o ciclo do poder ao suicidar-se. “[...] os efeitos esperados [...] não apenas não se realizaram, como se transformaram num contra-efeito desconcertante de desnudamento desses poderes-saberes, silenciando-os” (Ibidem, p. 249). Vemos aqui o exemplo de um corpo que recusou qualquer fixidez, um corpo que se desenquadrrou ao negar a efetuação “final” do poder.

Esses dois casos que trouxemos aqui brevemente – a recusa crítica desenvolvida por Anne Koedt e o percurso singular efetuado por Herculine Barbin –, ainda que parcialmente distintos, se mostram relevantes para este trabalho na medida em que vemos posições de confronto se firmarem, na negação de certos pressupostos entendidos como correntes ou mesmo verdadeiros sobre esses corpos. Para Andrade (2007), trata-se – para nós que procuramos iluminar os

efeitos daqueles que resistem – de pensá-los não como meros exemplos a serem seguidos, até porque não há um só percurso linear ou mesmo um “manual de confrontação”. Mas de observar justamente uma não homogeneidade nesses exercícios, entendendo-os como frestas e feixes que provocam, desarticulam os mecanismos de poder e saber que tentam normalizar os sujeitos, ou, nos nossos moldes, enquadrá-los. O autor nos convida então ao exercício foucaultiano de experimentação, que passa por buscar “[...] uma nova forma de olhar, em que os limites do que somos ganham visibilidade insuportável. [...] luzes que nos permitem descobrir a nós mesmos para recusarmos isso que somos” (Ibidem, p. 249-250).

É nessa esteira que buscamos, nos próximos capítulos, jogar luz sobre operações que desenquadraram certas normas e valores acerca do que pode um corpo. Dando seguimento ao que observamos até aqui, apresentamos obras de arte contemporâneas que de algum modo escapam das operações enquadrantes. É importante observar que não buscamos reproduzir análises nos moldes de Crary (2012, 2013), nossa intenção não é a de observar necessariamente as mutações epistemológicas, tecnológicas ou subjetivas do sujeito observador. Definimos nossa empreitada como um exercício de observação de operações artísticas desenquadrantes, que operam cortes em muitas das concepções do *corpo-quadro*. Trata-se de obras que provocam uma proliferação visual e discursiva, ao expor novas configurações acerca dos sujeitos e dos seus corpos.

6. Entre atlas, ciência e verdade: *Ondina e Ipupiara* como visualidades que borram fronteiras³⁸

Este capítulo explora *Ondina e Ipupiara*, parte da série *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* (2005), do artista visual Walmor Corrêa, constituída de cinco pinturas de personagens do folclore brasileiro: Curupira, Ipupiara, Cachorra da Palmeira, Capelobo e Ondina. A obra constitui-se a partir de uma visualidade complexa, uma vez que desenha uma anatomia singular das figuras míticas representadas. Nesse sentido, aparece como um espaço de experimentação que permite vislumbrar como os valores científicos de verdade encobrem certas formas de pensar a relação com a natureza outrora comuns.

Para dar corpo ao debate, retomaremos alguns dos pontos apresentados no capítulo *Corpo-quadro clássico*. Pensamos como os modos de observação vigentes na episteme clássica encontram no atlas científico, um modelo de exposição dos objetos de conhecimento da ciência natural. Tomando-o como um efeito-instrumento, vemos os naturalistas construírem, a partir de sua elaboração, os critérios de verdade da época, ao mesmo tempo em que vão reposicionando os valores vigentes na era pré-clássica, a partir de então relegados a condição de mera fantasia, folclore ou mesmo ficção. Assim, ao conhecimento pautado nos novos parâmetros de verdade estabelecidos, opõe-se de um lado aquilo que é verdadeiro e de outro, o não verdadeiro – este, um terreno associado ao erro. Nessa linha, pensamos como a obra de Walmor Corrêa, ao representar corpos de seres do imaginário popular a partir de componentes típicos do universo dos atlas científicos, abre espaço para novas configurações, borrando fronteiras entre ciência e verdade, incentivando o debate acerca dos valores vigentes (e excludentes) presentes nas conformações epistêmicas.

Segundo o artista,³⁹ a série foi inspirada em uma carta escrita por Padre Anchieta em 1560 que assevera a existência de “espectros noturnos” em terras brasileiras. Na carta, o sacerdote narra suas primeiras impressões sobre certos demônios temidos pelos indígenas.

³⁸ Uma versão deste texto está publicada na revista *Concinnitas*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Artes da UERJ, edição de número 40, ano 22, p. 297-309, 2021, com coautoria de Carlos Eduardo Félix da Costa e Daniel B. Portugal.

³⁹ Carvalho, 2010, p. 176.

Acrescentarei agora poucas palavras acêrca dos espectros noturnos ou antes demonios com que costumam os Indios aterrar-se. É cousa sabida e pela bôca de todos corre que ha certos demonios, a que os Brasis chamam corupira, que acometem aos Indios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-os e matam-os. São testemunhas disto os nossos Irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. [...] Ha tambem nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpupiára, isto é, que moram n'agua, que matam do mesmo aos Indios. [...] Ha tambem outros, maximè nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados baetatá, que quer dizer “cousa de fogo”, o que é o mesmo como se dissesse “o que é todo fogo”. Não se vê outra cousa senão facho cintilante correndo daqui para ali; acomete rapidamente os Indios e mata-os, como os curupiras: o que seja isto, ainda não se sabe com certeza. Há tambem outros espectros do mesmo modo pavorosos, que não só assaltam os Indios, como lhes causam dano; o que não admira, quando por êstes e outros meios semelhantes, que longo fôra enumerar, quer o demonio tornar-se formidavel a êstes Brasis, que não conhecem a Deus, e exercer contra eles tão cruel tirania (Anchieta, 1997, p. 34-35).

Ipupiara, ou, na grafia do texto de Anchieta, *Igpupiára*, aparece em parte das narrativas do Brasil dos anos quinhentos a seiscentos, sendo considerado um dos mais antigos mitos brasileiros, registrado por cronistas coloniais como Anchieta, Gandavo, Frei Vicente do Salvador, Fernão Cardim (Cascudo, 1954). Conhecido por matar os indígenas que dele se aproximasse, trata-se de um ser que habita o fundo das águas, podendo ser fêmea ou macho. Muitos desses registros o descreviam como um ser “bestial, faminto, repugnante, de ferocidade primitiva e bruta” (Ibidem, p. 317).

Já no que diz respeito à figura de *Ondina* – o ente retratado por Corrêa na figura 20 –, uma menção relevante encontra-se no *Livro das ninfas, sílfides, pigmeus e salamandras e outros espíritos*,⁴⁰ de Paracelso. Segundo Agamben (2010), tal livro ilustra uma série de conexões entre o mundo “visível” e o “invisível”, uma vez que descreve a existência de seres elementais – os quais também chama, posteriormente, de espíritos da natureza –, grupo que se subdivide em quatro distintos arquétipos: da terra, da água, do ar e do fogo. A diferença essencial entre os seres humanos e os elementais é que estes últimos careceriam de uma alma divina, enquanto os seres humanos seriam compostos por três partes: um corpo elementar, um espírito e uma alma divina mortal. As Ondinas (ou ninfas) são as principais representantes do arquétipo da água, sereias que partem em busca de uma alma humana. Para alcançar a imortalidade, devem conseguir uma alma por meio do casamento com um humano.

⁴⁰ Tradução livre, a partir do título da versão inglesa, publicada como parte da obra: *Four Treatises of Theophrastus Von Hohenheim Called Paracelsus* (Paracelso, 1996). Supõe-se que a publicação original da obra date os últimos anos de vida do autor (c. 1530-40).

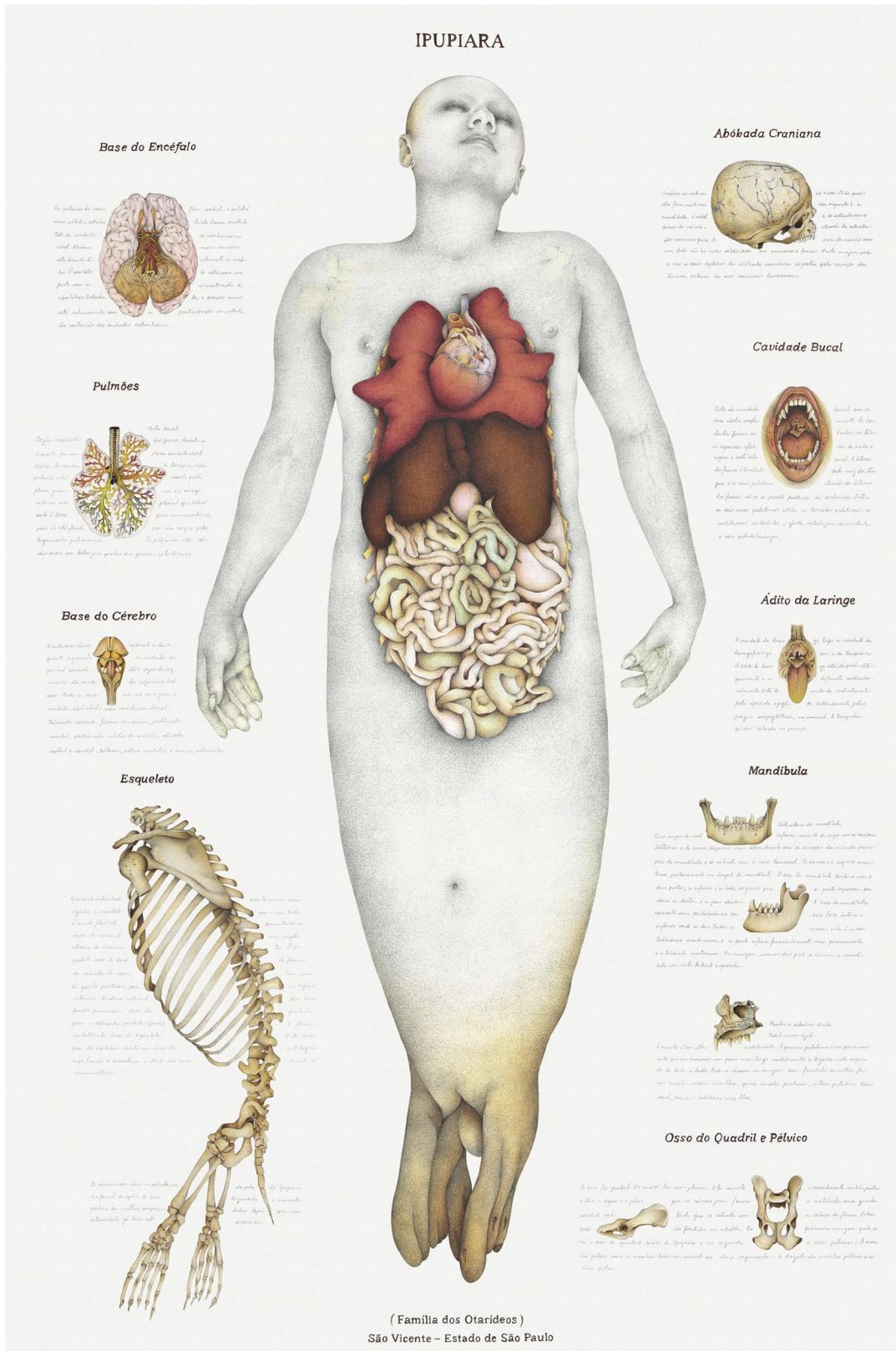
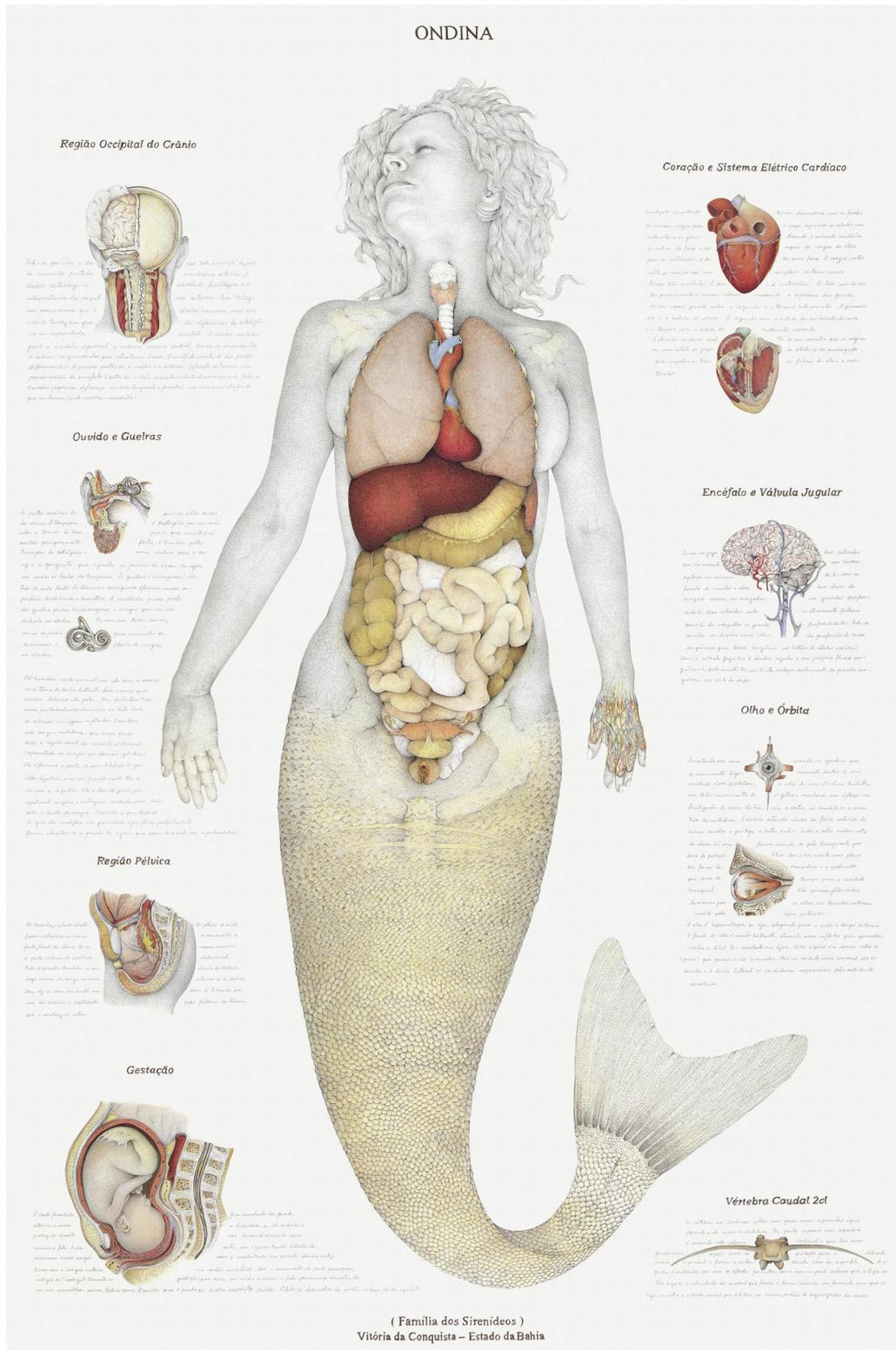


Figura 19. Ipuíara. Série Unheimlich, imaginário popular brasileiro.

Walmor Corrêa, 2005. Acrílico sobre tela. 165 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro>



(Família dos Sirenídeos)
Vitória da Conquista – Estado da Bahia

Figura 20. Onidina. Série Unheimlich, imaginário popular brasileiro.

Walmor Corrêa, 2005. Acrílica sobre tela. 165 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro>

Percebe-se que o solo de emergência de Ipupiara e Ondina remete ao tempo da episteme das semelhanças, que constitui uma visão emblemática do mundo. Como vimos no capítulo 2, o mundo organizado dessa forma suscitava a visão da natureza como um sistema simbólico à espera de deciframento: o reino animal estava repleto de tipos e símbolos que refletiam significados aos homens. Com isso, certos animais eram, muitas vezes, elevados a condições especiais quando comparados a outras espécies: as lebres, corujas e corvos, por exemplo, reuniam histórias que remetiam a uma existência quase divina. Thomas (2010) afirma que a terra era entendida como um ser vivo, povoado por espíritos e entes carregados de simpatias e influências ocultas, que enviavam “recados” para o homem. “O mundo era um criptograma repleto de significados ocultos ao homem, à espera de ser decifrado. De tal modo, a mosca era um lembrete da brevidade da vida e o vaga-lume, da luz do Espírito Santo” (Thomas, 2010, p. 90).

Vimos também que a semelhança nunca se encontrava estável e fixa, estava sempre relacionada a uma nova similitude que, por sua vez, desenha novas semelhanças: o saber, dessa maneira, era constituído pela acumulação de todas as assimilações. “Afigura-se-nos que os conhecimentos [...] eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas de práticas da magia [...]. Conhecer será, [...] ir da marca do visível ao que se diz através dela [...]” (Foucault, 2007, p. 44). Como exemplifica Foucault (2007), não é raro encontrar estudos como o do naturalista Aldrovandi que, em seu livro *Historia serpentum et draconum*,⁴¹ realizou uma vasta descrição acerca das serpentes, que abarcava desde informações sobre anatomia, forma e certos fatos históricos, até descrições sobre alguns significados das serpentes para os homens: sonhos com serpentes, presságios, simpatias, milagres e formas de preparo do animal em alimentos. Nesse sentido, não existia uma narrativa unívoca acerca das coisas da natureza, existiam múltiplas histórias: “Belon escrevera uma *História da natureza das aves*; Duret, uma *História admirável das plantas*; Aldrovani, uma *História das serpentes e dos dragões*. Em 1657, Jonston publica uma *História natural dos quadrúpedes*” (Ibidem, p. 176). Isso fazia do naturalista um compilador, que recolhia “[...] tudo o que foi visto e ouvido, tudo o que foi contado pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas”

⁴¹ Uma cópia do livro pode ser observada no site *Biodiversity Heritage Library*. Disponível em: <<https://www.biodiversitylibrary.org/page/41765098>>. Acesso em junho de 2021.

(Foucault, 2007, p. 55). O conhecimento, nesse sentido, estava organizado por uma mistura de fontes que, quando reunidas, formavam o saber sobre algo – coisa, animal, planta etc.

[...] fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são os seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, [...], o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica, que o ligava ao mundo (Ibidem, p. 176-177).

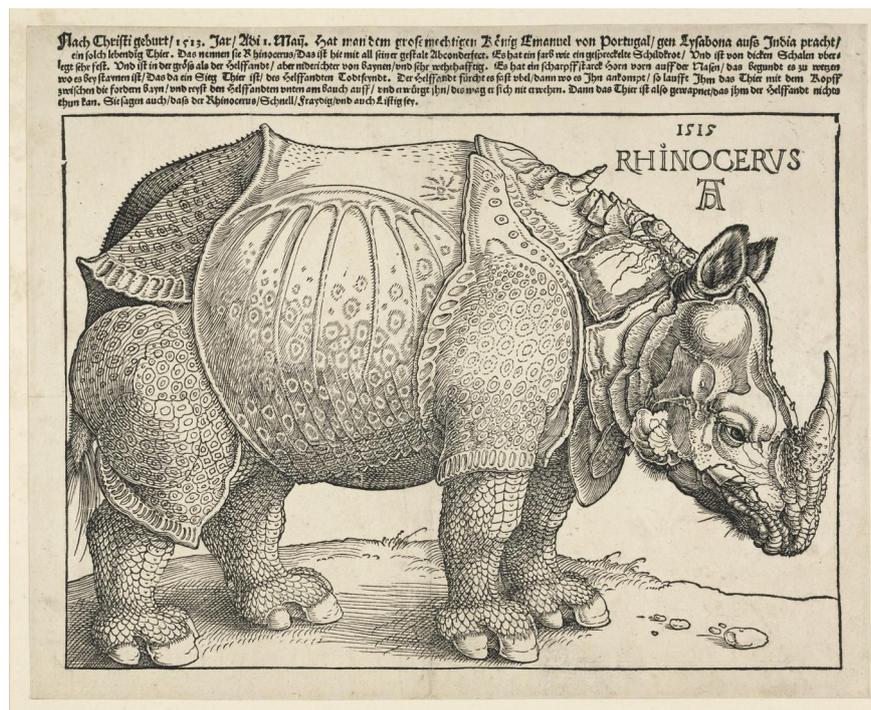


Figura 21. *Rhinocerus*. Albrecht Dürer, 1515. Xilografia. 24,8 x 21,2 cm.
The British Museum – Londres, Reino Unido
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0122-714

Fortes (2018), ao citar casos emblemáticos relacionados às primeiras viagens exploratórias dos séculos XVI e XVII, narra a história de Dürer que, em 1515, produziu uma gravura de um rinoceronte sem nunca antes ter visto o animal, imaginando-o apenas a partir de relatos de um viajante que o havia visto ao vivo em uma expedição à África: é desse modo que o rinoceronte entra no imaginário social europeu, depois difundindo-se globalmente. Como narra Gombrich (1995) em *Arte e ilusão*:

Quando Dürer publicou sua famosa xilografia de um rinoceronte, teve de basear-se em informações de segunda mão, que completou com sua própria

imaginação, colorida, sem dúvida, pelo que ouvira sobre o mais famoso dos animais exóticos, o dragão, com seu corpo encouraçado. E, todavia, está provado que a criatura semi-inventada de Dürer serviu de modelo para todas as imagens de rinoceronte, mesmo as dos compêndios de história natural, até o século XVIII (Ibidem, p. 70-71).

A episteme da semelhança começa a se romper no século XVI. Podemos considerar Paracelso como um homem típico dessa época de transição, que mesclava o animismo – a natureza, na sua visão, ainda era povoada por bruxas, incubos, súcubos, diabos, sílfides e ondinas – com o empirismo científico, calcado na experimentação da mistura de plantas e na formulação de uma incipiente ciência natural. Considerado por Jung como o “pai das ciências naturais”, Paracelso interpretou a natureza como um sistema vivo, em correspondência com o mundo: “para cada *ens morbi* corresponde um *arcanum* da natureza” (Jung, 2011, p. 8). Seu mundo é formado, em pequena e em grande escala, de partículas vivas. “O saber não está armazenado em um só lugar, mas disperso por toda a superfície da terra” (Paracelso, 1973, p. 15).



Figura 22. Representação de tritão e sereia em *Des monstres et Prodiges*. Ambroise Paré, 1573. Fonte: Bartra, 1994, p. 162.

Sua visão, apesar de constantemente refutada pela crescente percepção da natureza como algo a ser dominado – principalmente pelos precursores do Iluminismo –, era compartilhada por outros autores importantes da época que, assim como ele, deixaram registros de seus estudos e percepções sobre o mundo natural. É o caso de Ambroise Paré, médico francês que produziu, entre outras publicações, o livro *Des monstres et Prodiges* (Paré, 1982), uma enciclopédia ilustrada de curiosidades sobre monstros e tipos de bestas, meio humanas e meio

animalescas.⁴² Tal como Paracelso, Paré (1982) reconhecia a esses seres selvagens como um fenômeno natural. Ao listarem como habitantes do mundo os selvagens, as ninfas e os gnomos, Paracelso e Paré traçavam o caminho epistêmico da época.

Em oposição a essa tendência de enxergar símbolos em movimentos da natureza, foram surgindo, na passagem do século XVI para uma XVII, novas interpretações que, aos poucos, organizaram as narrativas tradicionais sobre novos pressupostos. Pensadores dessa época passaram a prestar mais atenção em características como a estrutura física dos animais e a organizar sistemas mais rígidos de classificação, procurando sistematizar a natureza – aqui observa-se a emergência da episteme clássica. Ao mesmo tempo, caracterizavam os relatos populares como retrato de uma ignorância vulgar. Em seu *Novum Organum*, Bacon (1997, p. 11, [§ I]) afirma: “O homem, [...] intérprete da natureza, faz e entende tanto quanto constata, pela observação dos fatos [...], sobre a ordem da natureza; não sabe nem pode mais”. Nos aforismos XVIII, XXIII e XXVI, Bacon critica o que chama de ídolos da mente, baseados na “antecipação da natureza (temerário e prematuro)” (Ibidem, p. 17), defendendo uma interpretação calcada no “trato direto das coisas”.

É provavelmente de uma visão imperfeita deste peixe (a vaca-marinha) que a ideia das sereias, tritões e sirenas apareceu pela primeira vez. Esta criatura tem um modo de se erguer ereta e permanecer assim por alguns minutos, com meio corpo fora d'água; uma pessoa que olhasse para ela à distância, diante dessa postura, veria alguma coisa como mãos e seios e talvez bastasse isso para dar origem aos relatos sobre sereias, etc (Bacon apud Thomas, 2010, p. 112).

Avançando um pouco mais nessa discussão, a historiadora Lorraine Daston (2017) percebe que ao longo dos séculos XVII e XVIII, uma vez fundada a episteme clássica, os cientistas vão sendo tomados como modelos de virtude e de desinteresse, capazes de realizar julgamentos apartados de qualquer perspectiva interessada. Entram em discussão, entre outras questões, a ideia de que uma apreensão “confiável” necessitava não apenas da utilização de novos aparelhos mecânicos, mas de um sujeito qualificado. Nesse sentido, compreender uma imagem extraída, por exemplo, de um aparelho óptico, requeria não somente um treinamento, mas um julgamento “elevado”, realizado por alguém capaz de realizar o trabalho adequadamente. “Matemáticos[...], filósofos naturais eram supostamente desinteressados porque indiferentes à opinião pública, e eram

⁴² Ver também, sobre a obra: Bartra, 1994.

indiferentes porque a certeza total ou aproximada de suas ‘demonstrações’ os libertavam de avaliações baseadas em ‘uma certa delicadeza de gosto’” (Ibidem, p. 25).

Porém, essa posição de autoridade, não significava um afastamento das dúvidas que frequentemente apareciam em suas práticas de observação. Um caso ilustrativo é o envolvendo o cientista holandês Anton van Leeuwenhoek. Ao se encontrar diante de um impasse, escreve uma carta, em 1713, endereçada a *Sociedade Real de Londres*, acrescida de duas ilustrações. O fato é que Leeuwenhoek e o artista que o acompanhava haviam discordado acerca da dimensão de algumas fibras de carne de baleia que ambos haviam observado com o auxílio de um microscópio, interpretando-as de maneiras diferentes.

E ao que parece, esse não é um caso isolado, as diferenças entre o que os cientistas observavam eram tamanhas que, como revela Daston (2017), Edmund Halley – astrônomo e matemático britânico –, queixava-se constantemente do fato de que muitos meteoros “escapavam dos olhos daqueles mais qualificados para fazer um bom relato” (Ibidem, p. 30). É por razões como estas que a temática da observação, da visão e da racionalização dos registros empíricos tornaram-se objetos de debate das mais diversas áreas da época clássica. “[...] uma questão posta, diante de um pano de fundo de medos acerca de como ideias preconcebidas, fantasias [...] podiam ‘filtrar’ ou ‘distorcer’ resultados empíricos objetivos [...]” (Ibidem, p. 91).

O atlas científico foi o que deteve por muitos anos o protagonismo dos modos de registrar os objetos científicos estudados, expondo de maneira “objetiva” e “neutra” descrições dos mais variados temas de interesses da ciência natural. Eles são tomados como modelos de registro de classificação botânica, animal ou mesmos de espécimes como bactérias, micróbios, espectros estelares, entre outros.

Mas a percepção científica – especialmente quando elevada ao nível de observação sistemática, frequentemente em configurações cuidadosamente planejadas – é disciplinada no sentido mais elevado da palavra: incutida lentamente pela educação e prática, verificada uma e outra vez por outros observadores e com outros instrumentos, comunicada em formas – texto, imagem, tabela –, projetada para e por um coletivo científico ao longo décadas e, às vezes, séculos (como no caso de descrições botânicas de espécies novas) (Ibidem, p. 97).

Segundo Daston & Galison (1992), sua valorização, por exemplo, na História Natural ocorre na medida em que se almejava alcançar uma máxima verossimilhança na representação, estabelecendo uma relação de correspondência e de tradução entre o objeto observado e a imagem representada. Aqui, podemos pensar como o atlas se configura como um registro clássico por excelência, fundado na ideia de uma representação fidelizada, que procura expor os traços comuns das espécies a partir da exposição das superfícies visíveis. Nesse sentido, ele se consolida como um modelo ordenado, expondo quadros gerais dos objetos de conhecimento dos naturalistas, anatomistas, entre outros.

Pelo menos desde o século XVI, assistimos ao surgimento de observadores botânicos que falavam sobre as suas práticas, registrando o que observavam nesses extensos manuais. As ilustrações da flora botânica, por exemplo, fazem parte de um primeiro esforço de universalização do conhecimento natural: “as descrições e ilustrações em latim de Lineu são deliberadamente lacônicas, esquemáticas até, pois devem capturar a essência da espécie ou de todo um gênero [...]” (Daston, 2017, p. 99).

A partir do século XVI, os profissionais das ciências [...] prepararam edições de seus fenômenos designados na forma de atlas, volumes profusamente ilustrados de órgãos corporais observáveis – constelações, plantas floríferas – retratadas a partir de um ponto de vista cuidadosamente escolhido (Daston & Galison, 1992, p. 85, tradução da autora).

Os naturalistas clássicos recomendavam um método de observação que aparecia como uma articulação da representação. Lineu – que teve grande influência no desenvolvimento da taxonomia botânica e animal nos séculos XVIII e XIX, como criador da nomenclatura binomial – oferece as seguintes diretrizes para os naturalistas: “distingue pela vista as partes dos corpos naturais, descreve-as convenientemente segundo o número, a figura, a posição e a proporção e as nomeia” (LINEU *apud* FOUCAULT, 2007, p. 223).⁴³ Para estudar os órgãos sexuais de uma planta, era necessário enumerar, quantificar seus estames, “definir a forma que eles mostram, segundo qual figura geométrica são distribuídos na flor (círculo, hexágono, triângulo), qual o tamanho em relação aos outros órgãos” (Ibidem, p. 184).

⁴³ A taxonomia, por exemplo, foi desenhada pelo naturalista Lineu em 1735 e embora tenha sofrido revisões, ainda faz parte do modo científico de sistematização e organização dos seres vivos.

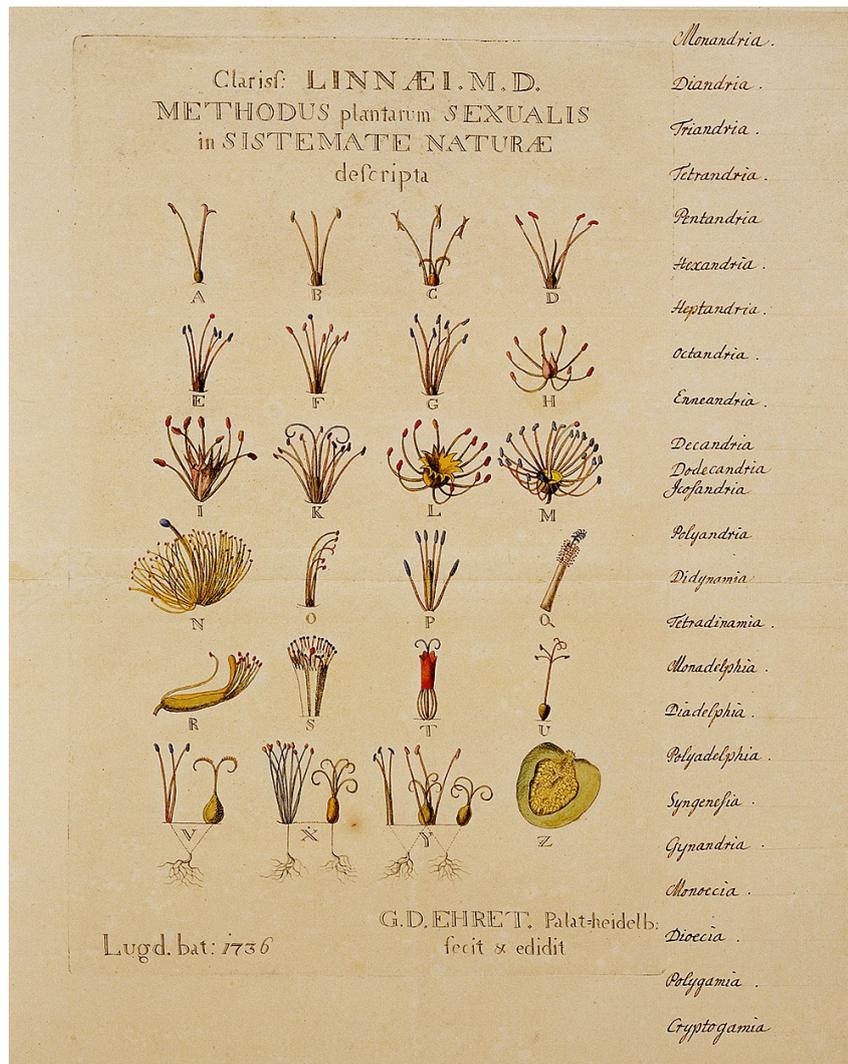


Figura 23. Sistema sexual de Lineu. Lineu, 1736.

Biblioteca da Universidade de Uppsala – Suécia, Uppsala.

Fonte: <https://www.botan.uu.se/learning/linnaeus-online/plants-and-animals/linnaeus-and-the-plants/>

O atlas surge então como garantia de um registro confiável expondo o conhecimento de uma forma já “digerida”, tornando-se aquilo que padroniza tanto os modos de ver dos sujeitos quanto os objetos a serem observados, excluindo idiossincrasias, uniformizando-os a partir da tradição de expor apenas os elementos “essenciais”. “O atlas visa tornar a natureza segura para a ciência; substituir a experiência bruta – a experiência acidental e contingente de objetos individuais específicos – pela experiência digerida” (Daston & Galison, 1992, p. 85, tradução da autora). É desse modo que a primazia atribuída a ilustração visava garantir que o observador se ativesse as partes mais importantes do objeto estudado. Daston & Galison (1992) nos chamam a atenção para os formatos das ilustrações, em sua maioria exibidos em livros de dimensão abundante,

meticulosamente desenhados e gravados. “[...] chamá-los de ‘ilustrações’ é desmentir sua primazia, pois sugere que sua função é meramente acessória, para ilustrar um texto ou teoria” (Ibidem, 1992, p. 86, tradução da autora). Nesse sentido, excluir particularidades, para se concentrar na invariabilidade das espécies de, por exemplo, uma determinada planta, significa constituir um escopo seguro, garantindo à ciência um *corpus* rigoroso, baseado em um conhecimento padronizado e acumulativo.

Em 1749, Bernhard Siegfried Albinus, professor de anatomia com residência em Leiden, discursa sobre sua tarefa de estudar e de desenhar o corpo humano, mirando na elaboração da representação do homem o mais semelhante possível de sua “natureza”. Trabalhando com o gravador Jan Wandelaar, sua publicação mais famosa, *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, expõe o “tipo ideal” do esqueleto humano, representando-o sob paisagens naturais e pastorais – valorizadas pelas comunidades científicas da época. “ele está imediatamente comprometido com os padrões mais exigentes de precisão visual na representação de seus espécimes e com a criação de imagens do ‘melhor padrão da natureza’” (Ibidem, 1992, p. 88, tradução da autora). Não ficamos surpresos ao notar que Albinus selecionou um esqueleto de sexo masculino, de estatura média, como modelo de definição do tipo “ideal” humano.

E como os esqueletos diferem uns dos outros, não apenas quanto à idade, sexo, estatura e perfeição dos ossos, mas também pelas marcas de força, beleza e constituição do todo; Escolhi um que pudesse revelar sinais de força e agilidade; todo ele elegante e ao mesmo tempo não muito delicado; de modo a não mostrar uma redondeza e esbelteza juvenil ou feminina, nem, ao contrário, uma aspereza e grosseria não polidas; em suma, todas as suas partes são belas e agradáveis aos olhos. Pois, como eu queria mostrar um exemplo da natureza, escolhi tomá-lo do melhor padrão da natureza (Daston & Galison apud Albinus, 1992, p. 90, tradução da autora).



Figura 24. *Fourth Muscular Table.* Bernhard Siegfried Albinus, 1749.
Londres – Woodfall

Fonte: <http://exhibits.hsl.virginia.edu/treasures/bernhard-siegfried-albinus-1697-1770/>

Vemos também no século XVIII, uma explosão de atlas de anatomia centrados nos métodos “corretos” de observação e de registro, que vão definindo os padrões de normalidade e proporção dos corpos humanos. O atlas, a partir do anatomista inglês William Cheselden, encontra na câmara escura um aparato de confiabilidade e de precisão que visa auxiliar a melhor representação, substituindo a apreensão direta, pela observação mediada por aparelhos ópticos. Segundo Daston & Galison, esses naturalistas acreditavam que deviam oferecer imagens fidedignas à natureza e jamais produzir uma representação que pudesse violá-la.

Whenever the artist alone, without the guidance and instruction of the anatomist, undertakes the drawing, a purely individual and partly arbitrary representation

will be the result, even in advanced periods of anatomy. Where, however, this individual's drawing is executed carefully and under the supervision of an expert anatomist, it becomes effective through its individual truth, its harmony with nature, not only for purposes of instruction, but also for the development of anatomic science; since this norm [*Mittelform*], which is no longer individual but has become ideal, can only be attained through an exact knowledge of the countless peculiarities of which it is the summation (Daston & Galison apud Chouland,⁴⁴ 1992, p. 91).

Em resumo: é na consolidação de um modo padronizado de representação da natureza – que encontra no atlas um local de acolhimento –, que vão sendo definidos padrões e atributos das espécimes. Botânicos, zoólogos e, mais tarde, médicos institucionalizaram o indivíduo característico, que passa a representar um grupo inteiro a partir da instituição do “tipo-geral”. Ou seja, para os mais variados campos de interesses, foram instituídas figuras “exemplares”, que carregavam características primordiais, que, por sua vez, serviam como padrão de comparação para os demais participantes do grupo.

É diante dessa breve exposição que, ao nos colocarmos diante da série *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* (2005), apresentada no início do capítulo, percebemos que, se um atlas é uma representação “precisa” da natureza e de seus habitantes, é necessário de antemão decidir o que é natureza. De um ponto de vista foucaultiano, a natureza não se encontra assentada sobre uma posição fixa: ela é definida a partir de certos critérios de verdade, acordados e enquadrados com relação aos limites de uma conformação epistêmica. A observação, como consequência, aparece como um efeito-instrumento desse conjunto. Como afirma Daston & Galison (1992), o saber ver de um cientista requer um modo de olhar partilhado e uma coletividade treinada, portanto, apta a observar de acordo com certos valores e critérios de verdade de uma época.

Nesse sentido, é frutífero observar como a obra de Corrêa borra os critérios estabelecidos ao inserir figuras do folclore brasileiro em uma linguagem visual de caráter científico. Aqui, pensamos especificamente em como o artista brinca com os limites vigentes entre as epistemes, oferecendo aos seres do imaginário popular – típicos da episteme das semelhanças – roupagens científicas. Ao se utilizar de componentes retóricos típicos da ciência, Corrêa desloca a narrativa especulando sobre o seu caráter de verdade. Segundo o artista, ao “viabilizar fisiologicamente a existência desses seres, não somente respondo a

⁴⁴ CHOULANT, Johann Ludwig. *History and Bibliography of Anatomic Illustration* (1852), ed. and trans. Mortimer Frank (Chicago, 1920).

algumas das perguntas que fiz à natureza quando criança, de acordo com a minha própria interpretação [...], como proponho uma interrogação e uma reflexão acerca dos limites das nossas certezas” (Corrêa, 2006, p. 24).

Trabalhos com esse viés, nas palavras de Andrade e colaboradores (2008): “[...] nos anunciam embaraçamentos entre categorias: o mundo dos seres fantásticos e dos seres verídicos dobrando-se e criando outras pregas de possibilidades para o existir, para o ver, para a ciência, para a arte [...]” (Ibidem, 2008, s.p.). Desse modo, tais trabalhos confrontam os valores enraizados e incomodam diante de uma realidade especulada: e se a narrativa fosse outra? E se os nossos critérios de verdade englobassem os seres fantásticos como parte da natureza? Nas palavras do artista, em entrevista citada por Gonçalves (2011):

Quando tiro esse animal da vida das pessoas, lá da dona Maria, da Amazônia, que viu uma sereia; quando tiro essa informação do cotidiano e a coloco num compêndio de ciências, estou dizendo à dona Maria que aquilo no qual ela acredita é verdade (Gonçalves, p. 17).

Lembramos aqui de uma outra série de Corrêa, intitulada *Natureza perversa*, de 2003, em que o artista oferece pranchas anatômicas de seres – fictícios – acrescidos de seus supostos nomes científicos. Na figura abaixo, observamos a prancha *Apterigiformes Aco II*, em que encontram-se detalhadas as estruturas ósseas ou mesmo fisiológicas do animal, entre outros detalhes expostos a partir de vistas e setas que nomeiam cada uma das partes que o compõe. Segundo Stolze e Furtado (2021), trata-se de uma obra que ecoa relatos de viajantes que exploraram o Brasil após o seu “descobrimento”. Exploradores que, tal como Anchieta, indicaram a presença de monstros, híbridos, entre outras criaturas, na fauna e na flora brasileira.

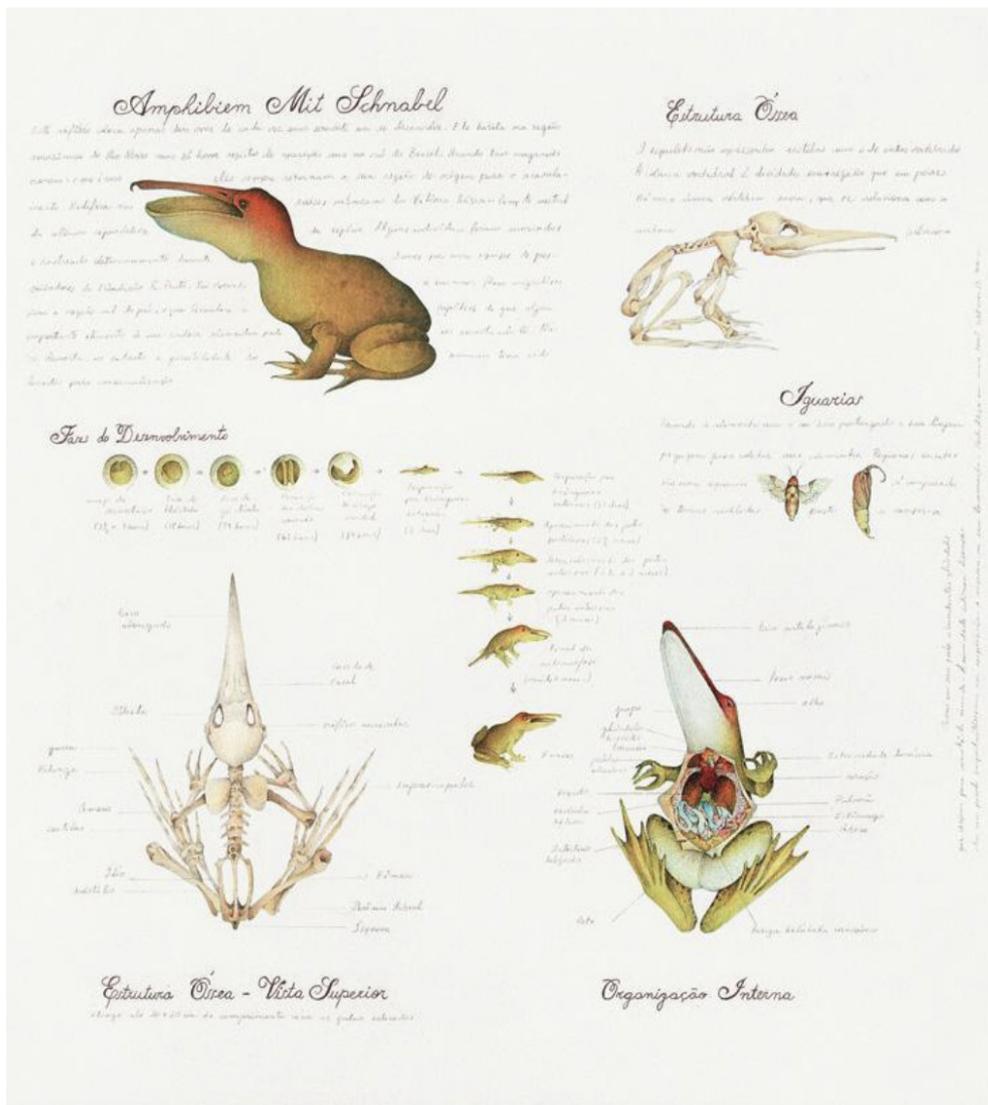


Figura 25. *Natureza perversa*. Walmor Corrêa, 2003.

Acrílica sobre tela. 165 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro>

O conceito de modalidade, tal como definido por Theo Van Leeuwen (2005), pode nos ajudar a pensar sobre a estratégia visual utilizada por Walmor Corrêa nessas obras. Tal conceito indica os graus de verossimilhança (ou grau de modalidade) de enunciados como efeitos de pistas presentes em si mesmos. Por exemplo, a exposição de um diagrama científico em um trabalho o faz, normalmente, ser percebido com um alto valor de verdade e não como ficção ou fantasia. Sem a preocupação de ir a fundo nos parâmetros de análise referentes aos níveis de modalidade de uma imagem, o conceito se mostra interessante justamente por mostrar que a organização de componentes visuais típicos da ciência (gráficos, linhas, diagramas, imagens anatômicas etc.) conferem às obras

certo caráter de verdade. Tal caráter é colocado imediatamente em questão, porém, quando nos damos conta do objeto que é representado com esses recursos – seres míticos, cujo estatuto, na mesma episteme que empresta a tais recursos visuais sua alta modalidade, é o de “mera fantasia”.

Pensamos aqui no alto grau de modalidade de trabalhos, realizados ao longo do século XIX, como os do anatomista Henry Gray, um dos responsáveis por consolidar os padrões de observações aos quais nos encontramos atualmente habituados. Segundo Talomoni (2014), seu famoso volume *Anatomy: Descriptive and Surgical* (1858), também conhecido como *Gray's Anatomy*, é um dos principais marcos para a consolidação do atlas de anatomia, tal como hoje se conhece. Seu estudo ganha notoriedade ao organizar novas formas de exposição da anatomia do corpo: descrições e ilustrações seccionadas, uso de setas em linhas e traços singulares, detalhes de canais sanguíneos, tecidos musculares, indicação do funcionamento fisiológico do corpo, fidelidade na representação dos órgãos e dos músculos etc.

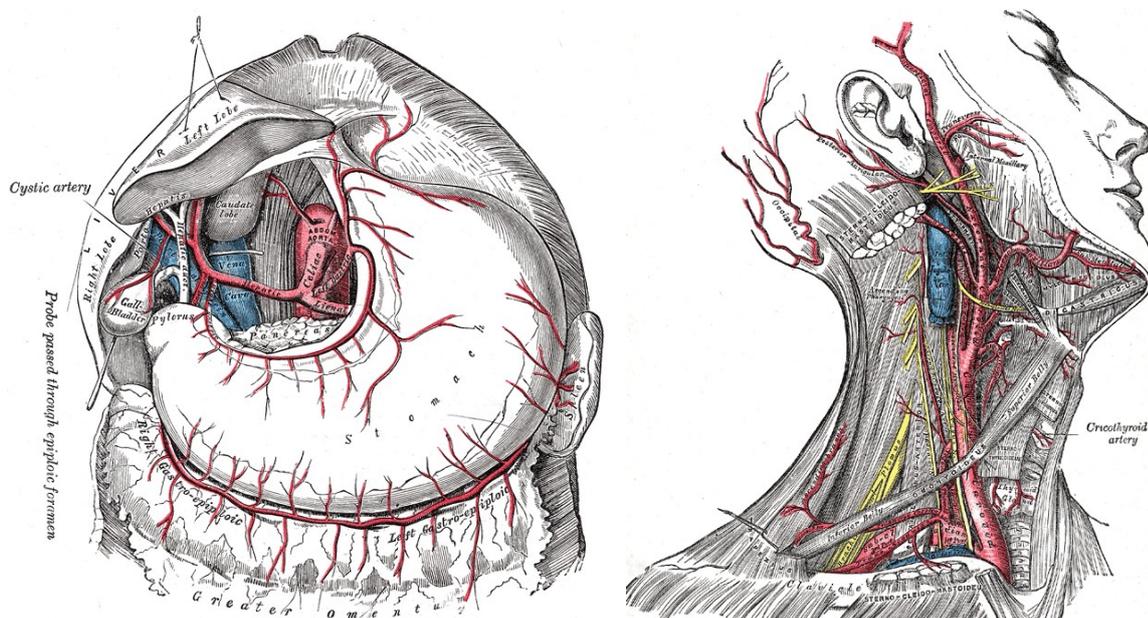


Figura 26 e 27. Ilustrações presentes no atlas de anatomia de Henry Gray. Ilustrações de H. V. Carter, 1858. Fonte: Gray, Henry. *Anatomy: Descriptive and Surgical*, 1858, p. 316 e 368⁴⁵

Há também trabalhos relevantes como o *Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire*, de Jean-Baptiste Marc Bourguery, cuja primeira edição data 1831, um trabalho composto por 726 pranchas divididas

⁴⁵ Disponível em: <<https://ia800500.us.archive.org/7/items/anatomydescripti1858gray/anatomydescripti1858gray.pdf>>. Acesso em junho de 2021.

entre 16 volumes, oito livros-textos e oito atlas anatômicos que apresentam *os modos de ver* da anatomia de um lugar de saber específico – estamos diante de um trabalho híbrido, que mistura componentes típicos da episteme clássica e moderna (Andreotti & Barros, 2010). Pensamos também como o trabalho de Bourgerly apresenta (para nós, que olhamos de uma episteme específica) um menor grau de modalidade em comparação aos de Henry Gray.

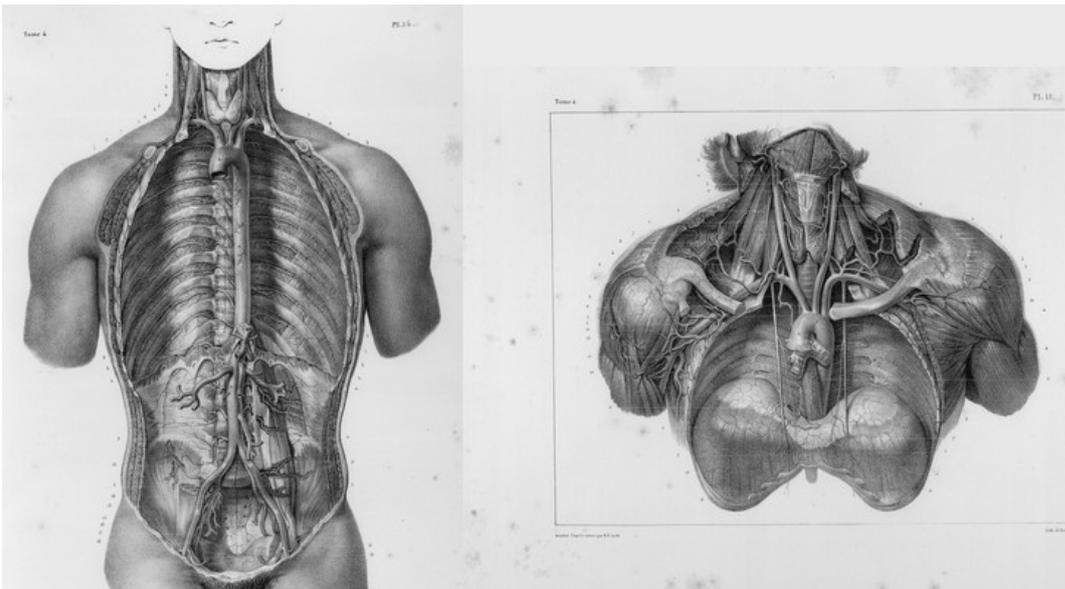


Figura 28 e 29. *Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire.* Jean-Baptiste Marc Bourgerly, 1831-1854. Fonte: Bourgerly, Jean-Baptiste Marc. *Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire*, 1831-1854, p. 299-300⁴⁶

Seguindo esses caminhos, vemos como as estruturas anatômicas presentes em *Ondina e Ipupiara* estão apoiadas por blocos de textos que procuram reforçar a narrativa científica visual. A nota intitulada *Região occipital do crânio* presente em *Ondina* afirma:

Pode-se perceber o cérebro deste ‘animal’ depois de removida parte da membrana exterior. O cérebro centraliza a atividade fisiológica e a interpretação dos impulsos externos. [...] O cérebro constitui juntamente com a medula espinhal o sistema nervoso central. Ambos os componentes se acham resguardados por estruturas ósseas. O encéfalo consta de três partes diferenciadas: a porção posterior, a média e a anterior [...] (Artifon, 2016, p. 124).

Já a nota intitulada *Coração e sistema elétrico cardíaco* afirma:

Localizado no centro do tórax, permanece com função de bombear sangue para o corpo suprindo as células com nutrientes de oxigênio. Quando o músculo cardíaco se contrai, ele força a passagem do sangue do átrio para os ventrículos

⁴⁶ Disponível: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23005573/f278.planchecontact>>. Acesso em setembro de 2021.

e destes para fora. O sangue então volta ao coração por um complexo sistema venoso. Possui três cavidades: um átrio e dois ventrículos. As três cavidades têm praticamente o mesmo volume, mudando a espessura das paredes. Há um espaço grande entre o segundo e o terceiro batimento. O primeiro som ou bulha cardíaca é a batida do átrio, o segundo som a batida do ventrículo direito e o terceiro som a reverberação do sangue nas paredes do ventrículo esquerdo. A ativação cardíaca resulta de um impulso que se origina em uma célula ou grupo de células e da propagação deste impulso a todas as células do átrio e ventrículos (Ibidem, p. 124).

As linguagens desses fragmentos textuais se unem, então, à visualidade do atlas de anatomia. Aqui, percebemos como o artista também promove um rompimento, ao caminhar entre referências dos atlas científicos “antigos” e “atuais”: vemos organizados modos de exposição que figuravam tanto em Lineu, ainda na episteme clássica quanto na episteme moderna, a partir de um mergulho nos canais sanguíneos, entre outros detalhes típicos dos modos de exposição modernos, focados na “profundidade”.

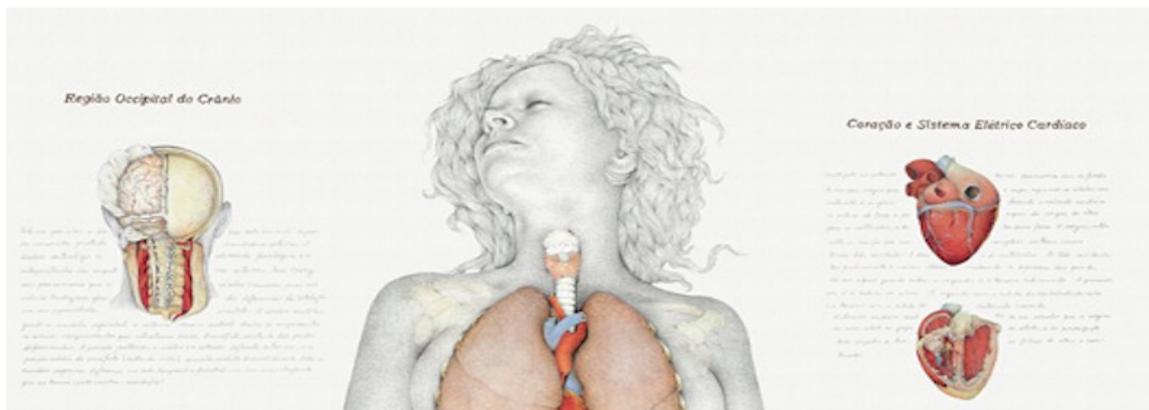


Figura 30. Detalhe de *Ondina*. Trecho intitulado *Região occipital do crânio* à esquerda da ilustração. Trecho intitulado *Coração e sistema elétrico cardíaco* à direita da ilustração. Walmor Corrêa, *Unheimlich, Imaginário Popular Brasileiro*, 2005. Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro>

Desse modo, *Ondina* e *Ipupiara* justapõem elementos estranhos e brincam ao colocar o espectador em um lugar incômodo, uma vez que põe em questão as categorias com as quais ele pensa, observa e classifica. Trata-se, portanto, de um trabalho que explora narrativas comumente associadas ao erro, articuladas a partir da linguagem científica. Apresentar caminhos que demonstram o potencial exploratório do campo da arte pela utilização de narrativas visuais de alto grau de verdade pode ser uma forma de potencializar outras narrativas, que não cabem ou que foram historicamente excluídas por um conjunto de práticas que corroboram para a perpetuação dos saberes científicos.

7.

Visibilidade vulnerável? Um olhar sobre a produção de imagens de corpos femininos⁴⁷

Este capítulo surgiu da leitura de um pequeno texto de Elsa Dorlin (2020), intitulado *Responder*, no qual ela discorre sobre campanhas publicitárias francesas destinadas à conscientização da violência contra as mulheres. A autora narra, entre outras, a campanha *Bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer*, de 2006-2007, que expõe, em uma sequência de imagens, a face de uma jovem marcada por golpes e seu cadáver exposto em um necrotério. Em seguida, a autora amplia o debate acerca da visualidade dessas campanhas. Tais imagens, em sua opinião, acabam desempenhando a função de compor o corpo feminino como uma unidade vulnerável.

Didi-Huberman (2015) explora ideia semelhante na obra *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, ao argumentar como a construção do corpo histérico feminino está necessariamente enredada em tecnologias de visibilidade de uma época. No caso em questão, destaca-se o dispositivo da fotografia. O autor analisa como a clínica médica de Salpêtrière, a partir de uma alta produção de imagens, captura a gestualidade do corpo feminino para o desenhar como potencialmente patológico, sempre vulnerável.

Trata-se, nas palavras do autor, de um processo que começa por “Imaginar, a ponto de ‘criar’, [...]. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação [...]. Inventar, enfim, [...] achar, topar em uma boa hora com o choque da coisa” (Ibidem, p. 22). Esse circuito objetiva abusar das imagens a fim de explicitar os elementos-chave que configuram o corpo histérico feminino. Nesse sentido, a captura dos movimentos patológicos das pacientes históricas revela um método espetacular de definição desse corpo: seus gestos, movimentos, expressões, marcas, traços e sintomas são milimetricamente registrados compondo grandes quadros que visam representar as mulheres históricas. Mas esse movimento expõe também um paradoxo:⁴⁸ a clínica médica, ao mesmo tempo em que deixa esse corpo “falar”, a partir do estímulo as suas múltiplas gestualidades, procura, em paralelo, colocá-lo sob observação, circunscrevê-lo e, por fim, enquadrá-lo,

⁴⁷ Uma versão deste texto está publicada na revista *Arte & Ensaios*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 54-68, jul.-dez. 2022.

⁴⁸ Aprofundaremos essa questão adiante.

constituindo uma “unidade inerte” (Ibidem, p. 21). Nos termos de Didi-Huberman (2015), “não há dúvida [de] que essa experiência com os corpos é feita para deles tornar visível alguma coisa: a sua essência” (Ibidem, p. 27).

Esse é também o efeito que Dorlin (2020) percebe ao analisar, fora do discurso médico, a maneira como imagens de campanhas publicitárias francesas, anteriormente mencionadas, definem e enclausuram corpos femininos violentados. Para a autora, o movimento das imagens orienta os modos de ver o corpo feminino que sofre agressão: atenção aos detalhes, destaque dos rostos agredidos, gestualidades, dimensões que recaem sob uma atmosfera de imobilidade. Desse modo, “cria um ser ao dar à luz uma imagem que ele oferece ao olhar e, ao mesmo tempo, mortifica-o instantaneamente” (Ibidem, p. 269). A autora reforça a forma como essas imagens associam os corpos femininos a um lugar de paralisia e de inércia, em que nada indica uma possibilidade de mudança. Assim, os corpos femininos encontram historicamente modos de enquadramento que acabam por constituir sua vulnerabilidade.

Dessa breve introdução, e na esteira do que vimos em *Corpo-quadro moderno*, a seguir pensamos um pouco mais sobre como o saber médico avança sobre o corpo feminino, dominando-o. Observamos então se desenhar uma série de procedimentos e técnicas que o tomam como objeto de estudo e de análise: vemos a fotografia ser tomada como instrumento de precisão, fornecendo registros supostamente fidelizados que expõem “a verdade” do corpo observado. Seguindo esse caminho, pensamos, por fim, o deslocamento produzido pela artista brasileira Regina Parra, que diante de uma rara doença que a paralisou por cerca de cinco anos, produziu obras como *Lasciva* (2018) e *A perigosa* (2019), em que encena – em um jogo entre teatralidade e performance – o desconforto de seu próprio corpo a partir de enquadramentos inquietantes. Trata-se de trabalhos em que a artista provoca o próprio corpo, ora esticando-o, repuxando-o, parecendo se questionar até onde é possível moldá-lo, porém negando, de antemão, qualquer possibilidade de imobilizá-lo.

7.1 Enquadramento espetacular e o paradoxo da mobilidade

O Hospital de Salpêtrière, localizado em Paris, foi por muitos anos destinado a tratar mulheres consideradas loucas e incuráveis, se consolidando, sob a gestão de Charcot (iniciada em 1862), como uma “epopeia da clínica” (Didi-Huberman,

2015, p. 26). Tal período inaugurou uma “*città dolorosa*” (p. 15), que enclausurou cerca de quatro mil mulheres em suas instalações:

Três mil, a partir de 1690! Três mil indigentes, vadias, mendigas, ‘mulheres caducas’, ‘velhas fiandeiras’, epiléticas, ‘mulheres na infância’, ‘inocentes aleijadas e disformes’, moças incorrigíveis – loucas. E em 1873 eram 4.383 pessoas, dentre elas 580 empregadas, 87 ‘em repouso’, 2.780 ‘administradas’, 853 ‘alienadas’ e 103 crianças (Didi-Huberman, 2015, p. 33).

O que se produziu em Salpêtrière – na trilha de uma ciência do visível, como explora Foucault (2020a) em *O nascimento da clínica* – foi uma iconografia do corpo histérico, a partir de uma hiperprodução de imagens. Nessa esteira, o método clínico de Charcot resultou na (re)invenção⁴⁹ da histeria a partir de uma experiência clínica que teve como principal instrumento de observação a fotografia. O corpo feminino ocupa então papel central na atenção clínica: sua face, seus gestos e suas reações são milimetricamente analisados. Para melhor conhecer a histeria, faz-se intensa observação do corpo histérico a partir de uma visibilidade regulada, que definia as formas de apreender e de enquadrar esse corpo.

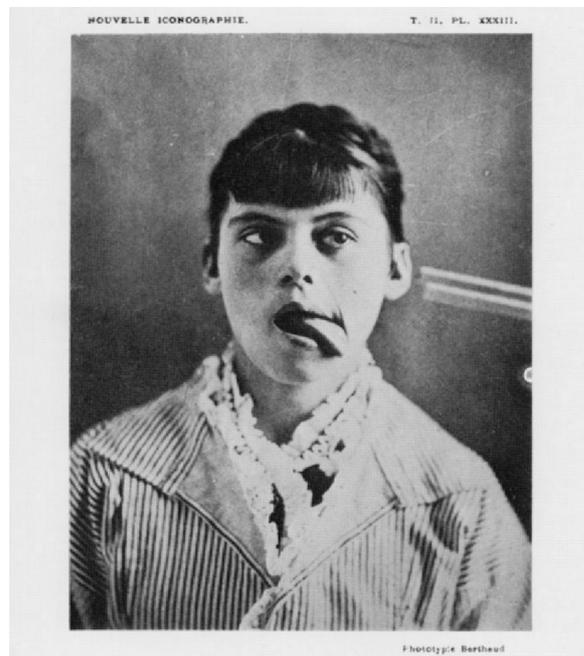


Figura 31. Lâmina XXXIII produzida por Charles Lafenauer, 1889.
Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 298

⁴⁹ A histeria como doença que acomete principalmente as mulheres aparece pela primeira vez na antiguidade clássica pelos estudos de Hipócrates, e é “retomada” por Charcot em meados de 1860. Para mais, ver: Didi-Huberman, 2015.

Nesse período, o meio visual funcionou como um meio epistêmico. Como vimos em *Corpo-quadro moderno*, o corpo, no modelo de percepção que passa a vigorar no século XIX, está sujeito a investimento, observação, investigação, classificação e regulação. Nesse sentido, a ideia de constituir uma representação da histeria recai sobre um observador implicado, participante: desse modo, o corpo histérico e seu enquadramento passavam por certos rituais que envolviam Charcot, seus alunos, suas aulas e certos métodos clínicos inaugurais que almejavam estabilizar, controlar e oferecer clara descrição das reações e dos sintomas histéricos. “É possível identificar no corpo sintomático os efeitos provocados pelas alterações desse funcionamento e, portanto, pré-julgá-lo” (p. 43). Ao se consolidar como referência na clínica, Charcot ia definindo correlações entre doente – e seus aspectos físicos: deformidade, estranheza, gestualidade, postura, comprimento, medida, peso, capacidade cognitiva – e doença.

[...] é que Charcot estaria obrigado exatamente a isto: estudar (“metodicamente”, “com precisão”) os sintomas apresentados por um doente; estudar, *em seguida*, [...], o “foco” das lesões constatadas; repetir esses estudos num grande número de casos e confrontá-los, a fim de estabelecer com certeza esse “foco real” das lesões que *houvessem tido* como consequência determinados sintomas (Crary, 2012, p. 43).

Construiu-se então em Salpêtrière uma grande máquina óptica para apresentar os lineamentos da histeria: imagens, catálogos fotográficos, publicações ilustradas etc. Tais dispositivos sistematizaram o saber sobre esses corpos: sintomas, crises, reações e efeitos. Segundo Didi-Huberman (2015), instaura-se, na esteira dos procedimentos de Charcot, um regime de visibilidade que objetivava a simplificação extrema dos tipos de histeria. Buscando transformar sintomas em signos, há a construção de tabulações que visam enquadrar os tipos histéricos em uma linguagem médica, sendo montados grandes quadros a partir da observação gestual e sintomática das mulheres histéricas. Tal linguagem-quadro foi sendo definida a partir de tecnologias de observação:

Eis a verdade. Eu nunca disse outra coisa; não tenho o hábito de expor coisas que não sejam experimentalmente demonstráveis. [...]; se os senhores quiserem enxergar com clareza, será preciso acolher as coisas como elas são. Parece que a histeroepilepsia só existe na França, e eu até poderia dizer, como já disseram algumas vezes, que só em Salpêtrière, como se eu a houvesse inventado, pela força de minha vontade. Seria realmente maravilhoso se eu pudesse criar doenças dessa maneira, ao sabor do capricho e minha fantasia. Mas, na verdade, neste ponto sou, absolutamente, apenas o fotógrafo: inscrevo aquilo que vejo (Charcot apud Didi-Huberman, 2015, p. 47).



Figura 32. Lâmina IX produzida por Albert Londe, 1890.
Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 282



Figura 33. Ficha clínica de um hospital em Veneza, 1873.

Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 71

Tal descrição, para Didi-Huberman (2015), resume a experiência clínica da qual Charcot fez parte, ou seja, a percepção de que o registro fotográfico toma as coisas como elas são em sua verdade, de modo que caberia ao médico apenas

revelar e classificar. Nesse sentido, a expressão e representação da histeria passa a ser tomada a partir dessas “imagens-provas” (p. 69).

Determinar a face própria de cada enfermidade, de cada afecção, colocá-la perante os olhos de todos, é isto que a fotografia pode fazer. Em casos duvidosos ou pouco conhecidos, a comparação de provas obtidas em diversos locais ou em épocas distantes permitirá ter certeza da identidade da moléstia (Didi-Huberman, 2015, p. 77).

Esta é a dimensão da medicina clínica classificatória no início da modernidade, que vigorava com substanciais semelhanças em relação à maneira de organização do conhecimento na episteme clássica: montar esquemas, gráficos, registros, correlações entre doença e corpo doente, de modo a chegar em um nome, intitulado, assim, as diversas manifestações patológicas desse corpo em movimento (Foucault, 2020a). Esse movimento revela um corpo que se abre para uma teatralidade a partir de uma certa “dramaturgia” da doença. “Sua dramaturgia é *fazer* objetos representativos [...]. Esse *fazer* pressupõe uma identidade concebida, uma analogia julgada e prejudgada, oposições ou semelhanças já imaginadas” (Didi-Huberman, 2015, p. 92). Caso emblemático é o da paciente Augustine: Charcot investiu em seu corpo histérico produzindo inúmeros registros de suas poses. “Aqui, ‘nosso modelo’ posa. Imobilidade do busto, olhar que esguelha, braço rígido. *Corpo fazendo pose*” (Ibidem, p. 127). As imagens de Augustine, segundo Didi-Huberman (2015), possuem uma narrativa completa, o roteiro de um caso que serve de prova ilustrativa do discurso clínico da histeria. O corpo em movimento de Augustine, porém, também desenha um paradoxo: o movimento dinâmico do corpo doente e suas poses, na experiência clínica da qual Charcot fez parte, transforma a paciente em um “espectro”,⁵⁰ compondo a unidade do caso clínico:

Posar equivale a inventar a si, e mesmo a contragosto, um corpo de reposição, o lugar propício para um resto futuro da semelhança; posar, nesse sentido, é uma “micro-experiência da morte”; quando poso, sim, “torno-me realmente um espectro”, torno-me eu mesmo, como fotografado, prestes a virar aparição espectral (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

Nesse sentido, o que se observa é que a medicina clínica de Charcot valeu-se da estratégia da *extrema visibilidade* para consolidar o discurso sobre a histeria.

⁵⁰ A dimensão espectral do corpo é aqui pensada, segundo Foucault, como decorrente da prática médica moderna. O corpo doente como uma unidade imóvel em que os saberes e as práticas médicas têm acesso livre para intervenção, medicalização, controle e classificação. Para mais, ver: Foucault, 2020a.

Interessa-nos, nesse sentido, perceber como os quadros gerais de Charcot, mais do que classificar os tipos da doença, configuraram uma explosão imagética e discursiva do corpo histérico: de modo que as fases da histeria – *epileptoide*, ataque epilético; *clownismo*, fase das contorções; *poses plásticas* ou contorções; e por fim, *delírio*, fase na qual a histérica começa a falar – vão sendo milimetricamente registradas e discutidas, auxiliando na definição e discriminação das “estruturas” e ciclos de um corpo histérico. Nessa epopeia imagética, elas representaram o congelamento “regular” do corpo feminino patologizado.

E o quadro efetivamente equivalia à mais rigorosa e mais concisa das descrições, ainda que fatalmente longa; ou melhor, ao permitir a existência e a validade metodológica dos traços pertinentes, ele permitia que uma descrição fosse possível e, ainda assim, concisa (Didi-Huberman, 2015, p. 170).



Figura 34. Fotografias de Augustine, lâmina XXIII, tiradas por Paul Regnard, 1878.

Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 206, 207 e 366, respectivamente

Figura 35. Fotografia de “sono histérico”, tirada por Albert Londe, 1893.

Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 258

FRENOCOMIO		101						
FEMMINILE CENTRALE VENETO	ISOLA S. CLEMENTE VENEZIA							
								
N.º d'ordine <u>150</u>	N.º progressivo generale <u> </u>							
ANNO <u>1880</u>								
TABELLA NOSOLOGICA								
Diagnosi della frenopatia desunta dai documenti accompagnatori	di Entrata il <u>15 Maggio</u>	N.º e Data del documento accompagnatorio						
Paternità, maternità, e condizione dei genitori <i>di Luigi e Floriana Turpi</i>	Costituzione fisica <i>robusta</i> Stato della nutrizione <i>buono</i>							
Etá <u>35'</u> Religione <i>cattolica</i>	Diagnosi frenopatica <i>Fren. pellozoza</i>							
Luogo di <table style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr> <td style="font-size: 2em;">}</td> <td>nascita <i>Chiove di Gorgo</i></td> </tr> <tr> <td></td> <td>residenza <i>Modena</i></td> </tr> <tr> <td></td> <td>provenienza <i>Sp. Trieste</i></td> </tr> </table>	}	nascita <i>Chiove di Gorgo</i>		residenza <i>Modena</i>		provenienza <i>Sp. Trieste</i>	Cause <i>Volto insufficiente. Ereditaria</i>	
}	nascita <i>Chiove di Gorgo</i>							
	residenza <i>Modena</i>							
	provenienza <i>Sp. Trieste</i>							
Occupazione o mestiere <i>coltivazione</i>	Epoca dell' invasione <i>Aut. 1850</i>							
Stato civile <i>maritata</i>	Recidività <u> </u>							
Denominazione e occupazione del marito <i>Borghese Giovanni</i>	Indole del delirio <i>Insurrezione</i>							
Figliolanza <u>8</u>	Epifenomeni <i>indolenti al pianto</i>							
Stato economico <i>irregolare</i>	Nevropatie e processi morbosi concomitanti							
Spettanza della retta <i>Prov. Trieste</i>	Successioni morbose							
Data d' uscita <u>19 Apr 1882</u>	Esito <i>guarita</i>							
Giornate di permanenza								

Figura 36. Ficha clínica de um hospital em Veneza, 1873.

Fonte: Didi-Huberman, 2015, p. 70

Há, na leitura de Nassau (2018), uma mistura de fascínio e violência nas representações de Salpêtrière: a partir de um complexo jogo entre exame e visualidade, a clínica médica de Charcot vai constituindo e associando esse corpo à patologia. Desse modo, as imagens vão tomando força de representação. E aqui nos separamos dos sentidos ligados à representação na episteme clássica. Recorrendo ao argumento de Jonathan Crary (2012) em *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, entendemos que a representação, longe de ser autônoma, é parte de um jogo discursivo no qual a visualidade toma forma. Ao se configurar como um espaço a ser lido e interpretado, a representação é aqui considerada “um gesto interpretativo, próprio de um olhar dotado de sentidos, produtor de repetições, definidor de diferenças” (BECCARI, 2019, p. 31), que configura e evidencia discursos acerca da “verdade” sobre os corpos femininos. Entendemos que o que há nesse processo é uma definição de coordenadas, em que a imagem constrói expectativas. “Podemos então dizer que uma representação não é meramente ‘fiel’ ao que ela representa. É antes uma configuração visual que se adequa ao que se espera ver” (Ibidem, p. 33). Nesse sentido, a representação figura como parte de um conjunto que conforma e legitima uma “verdade”⁵¹ acerca de algo. Assim, observar os modos de representar algo nos permite indagar como a realidade é construída.

Trata-se então de entender como os diferentes modos de representação – aqui incluímos fotografias, quadros, tabelas, em suma, iconografias – atuam na construção desses corpos patologizados, constituindo sua regularidade discursiva, visual e normativa. A representação, nesse caso, configurou toda uma gramática, constituindo um conjunto de atributos sobre tais corpos: patologia, fraqueza, inércia e imobilidade. Desse modo, pensar a explosão visual de Salpêtrière nos ajuda não só a questionar o modo como a clínica médica se valeu desse meio para conformar discursos sobre corpos femininos, como também a perceber reverberações dessas estratégias na construção discursiva do corpo feminino na atualidade. A seguir, examinaremos algumas delas. Em Dorlin (2020), observamos visualidades fundadas sobre as mesmas estratégias de visibilidade estereotipadas que associam os corpos femininos a um agente externo, na medida em que expõem narrativas visuais do domínio sobre eles. Já em trabalhos como os

⁵¹ Tomamos a noção de verdade nos moldes foucaultianos, ou seja, adotamos a perspectiva de que, se a verdade tem uma história, ela se torna verdade: só existe porque foi investida, regulada, disseminada.

da artista Regina Parra, o que observamos é um deslocamento, vemos uma desconfortante resistência de quem procura questionar as normas e visualidades dominantes, reivindicando gestualidades ambíguas, naturalmente interpretadas como um perigo para os projetos consolidados que de modo insistente reiteram os corpos femininos como vulneráveis.

7.2 Modos de representar corpos femininos e o devir inelutável

Se a experiência de Salpêtrière nos ajuda a pensar um modo espetacular patologizante de captura do corpo feminino, na crítica de Elsa Dorlin (2020), em *Responder*, percebemos que, em campanhas publicitárias destinadas à conscientização da violência doméstica, as mulheres fotografadas também se tornam “espectros”, uma vez que as imagens consolidam o estado de paralisia e de passividade dos corpos violentados.

Ao mostrar na maior parte do tempo uma mulher, ou melhor, ao reificar sistematicamente os corpos femininos como corpos vitimizados, essas campanhas atualizam a vulnerabilidade como o devir inelutável de toda mulher. Só vemos rostos inchados, corpos que exibem os estigmas dos golpes ou feridas (sangue, equimose), que choram, imploram, gritam ou, ao contrário, estão mudos, decompostos em grandes planos, despedaçados, os músculos paralisados, prostrados, o rosto coberto por mãos; vêem-se cadáveres, radiografias, túmulos, ambulâncias ou luzes de emergências (Dorlin, 2020, p. 267).

Para pensar mais profundamente essa questão, a autora retoma as categorias analíticas elaboradas por Roland Barthes (1984) em *A câmara clara – operator* (aquele que mostra, o fotógrafo); *spectador* (aquele que vê); e *spectrum* (aquele que é mostrado, o fotografado) – para refletir sobre os efeitos de tais campanhas. Segundo Dorlin, é na dimensão do *spectrum*⁵² que o corpo feminino fotografado é visto e dado ao espetáculo do olhar e, portanto, capturado e enquadrado em um presente para sempre mumificado. As imagens que buscam representar os efeitos da violência criam um sentido comum posto que congelam corpos agredidos, expondo severas marcas de violência, reificando as normas de feminilidade narradas pela perspectiva hegemônica.

Dorlin nos mostra como tais normas, que são veiculadas como parte de dispositivos que supostamente atuam na proteção das mulheres, acabam por

⁵² Aqui indicamos uma possível e intrigante relação existente entre a dimensão espectral explorada por Didi-Huberman e a noção de *spectrum* definida por Barthes. Deixamos a possibilidade de exploração dessa relação em trabalhos futuros.

produzir corpos prostrados e vitimizados. É o que explicita Foucault (1979) quando reflete sobre como o poder, que opera por dispositivos, vai desenhando um conjunto de técnicas de sujeição desses corpos: investe, controla e torna-os dóceis a partir da organização de uma série de tecnologias de gestão dos indivíduos.

Como vimos em *Corpo-quadro moderno*, a medicina clínica ocupou historicamente esse papel de controle dos corpos, estabelecendo regras de vigilância da natalidade, de contenção de epidemias, gestão de hospitais na manutenção da saúde da população e no controle de doentes mentais para fins de segurança, produção de saber e de fiscalização. E é nessa mesma lógica de vigilância, avaliação, exame e medicalização que o dispositivo médico contribui na associação dos corpos femininos à patologia. O corpo feminino vai sendo narrado como naturalmente predisposto a doenças, em contraste com o corpo masculino, forte, produtivo e saudável. A partir de narrativas de fins fisiológicos e de desvios morais, a medicina vai definindo os corpos femininos como frágeis, mansos e vulneráveis.⁵³

Se retrocedermos à história da médica clínica, podemos pensar o quanto ela contribuiu – a partir de disciplinas como Biologia, Psiquiatria, entre outras, que muitas vezes ofereciam “evidências” e enunciados acerca da inferioridade do corpo feminino – na definição desse corpo como passivo, fecundo, doente e instável. Como exemplifica Rohden (2003), demonstrações científicas sobre a estrutura óssea, muscular e de aspectos relacionados ao sistema nervoso eram organizadas por essas disciplinas a fim de sistematizar uma série de tratados acerca da anatomia e da fisiologia inferior desses corpos. Diferenças que se inscrevem em um “campo de inteligibilidade” ao longo da história que vai desenhando a naturalização das diferenças entre homens e mulheres. Construções baseadas na diferença entre os sexos que, para Dorlin (2020), reverberam até hoje nos mais diferentes discursos que têm como foco os corpos femininos.

Nesse sentido, para a autora, as imagens de campanhas publicitárias relacionadas à violência de gênero apenas atualizam “uma norma de feminilidade hegemônica” e a apresenta associada a uma narrativa de violência (Dorlin, 2020, p. 271-272). As imagens publicitárias, ao explorar e redesenhar os movimentos da violência, a partir de um roteiro que perpassa as fases da ação violenta entre

⁵³ Para mais, ver Fernandes, 2009.

marcas, traumas etc., escancaram a fotografia como esse gesto ativo, de produção discursiva, que normaliza tais ideias de feminilidade comuns.

Nas imagens publicitárias em questão, o corpo marcado apresenta-se ao espetáculo do olhar do outro, aquele que capturou a imagem, que nesse circuito constrói e desenha os contornos de um corpo em constante estado de fragilidade: “ao tomar partido de representar apenas objetos vítimas da violência, o sujeito que fotografa impõe seu ponto de vista” (Dorlin, 2020, p. 272). Isso porque o ato de fotografar, como nos explica Beccari (2019), não é uma atitude passiva, não parte de uma objetividade descorporificada, “mas ativa e duplamente encenada: [...] o fotógrafo precisa subtrair, escolher, ocultar e despojar a cena de muitos de seus atributos” (p. 114).

Na conclusão de Dorlin, essas campanhas são demonstrações das construções epistemológicas hostis sobre o corpo feminino.⁵⁴ E o que a assombra especificamente nessas imagens são os vestígios, traços e sinais de um poder externo sobre um corpo feminino inerte, algo comum às imagens da Salpêtrière: o que observamos é a passividade de um corpo historicamente disponível para ser observado, manipulado e eventualmente violentado, seja na clínica ou nas mais diferentes instituições que procuraram “revelar” esse corpo.

Para a autora, a mensagem que chega ao *spectador* é a de que o corpo feminino é *per si* vulnerável, inerte. Nos termos de Dorlin (2020, p. 274), essas imagens dizem respeito “àquele que olha a própria potência de agir, àquele que, no desvio de um corredor de metrô, em um cartaz, vê a si mesmo, vê o que ele fez, o que pode fazer”. A narrativa que prevalece é a de que os corpos femininos são suscetíveis, portanto, sempre passíveis à ação do outro – alteração, modificação, medicalização e violência, seja na ação médica de controle, estímulo, instrumentação ou de qualquer tipo de domínio físico e de produção de saber.

A erotização dessas mulheres sem defesa, desses objetos puros, toma o espaço da representação das violências de gênero, não deixando lugar para outras representações, outras imagens, outros fantasmas e, portanto, outras narrativas (Dorlin, 2020, 273).

Por fim, a autora conclui que essas campanhas são trágicas porque, no fundo, tratam de uma superpotência atribuída ao “outro”: uma potência

⁵⁴ Elsa Dorlin (2021) explora essa questão mais profundamente em *Epistemologias feministas*.

apresentada, quase sempre, como própria aos corpos masculinos que raras vezes são mostrados, mas que estão sempre ocupando a cena.

As mulheres fotografadas (espectro), esses sujeitos vivos, essas existências vividas, complexas [...] São reduzidas a objetos inertes [...] – sujeitos congelados para a eternidade pelo dispositivo fotográfico que atesta de modo autoritário *aquilo que aconteceu*, impondo, de certa forma, a todas as mulheres um destino funesto (projetando sobre todas elas a ameaça de uma violência inelutável) (Dorlin, 2020, p. 274).

Assim, esses modos de representação atuam na construção desses corpos patologizados, constituindo sua regularidade discursiva, visual e normativa. A composição fotográfica, enquanto articuladora, vai desenhando e reforçando as práticas discursivas dos corpos entendidos como fragilizados, delicados, debilitados, entre outros.

Nesse sentido, procura-se desconstruir essas “verdades visuais”, reconhecendo, nos moldes de Haraway (1995), que não há fotografia não mediada, câmara passiva nas explicações científicas dos corpos. “A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização” (p. 25). Essas imagens atribuem, portanto, sentido ao mundo no mesmo ato em que o flagra: e é por isso que Dorlin (2020, p. 265) reforça como tais campanhas agem apenas “atualizando a vulnerabilidade atribuída à feminilidade”. Trata-se do espetáculo da impotência: “A fotografia é violenta: não porque mostra as violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar” (Barthes apud Dorlin, 2020, p. 272). Para Dorlin, ainda que seja possível realizar um debate crítico em torno dessas campanhas, elas atuam mais fortemente ao reforçar o que há de pior: diante de uma essencialidade vulnerável, o que sobra é a pouca possibilidade de ação. Na esteira dos processos históricos de manipulação dos corpos femininos pelas instituições de poder – e aqui analisamos especificamente a instituição médica – o que se observa é um corpo historicamente marcado para ser violado e violentado.

7.3 Lasciva e Perigosa

Se, como mostramos, os corpos femininos encontram historicamente na medicina clínica e em campanhas publicitárias modos de enquadramento que acabam por constituir sua vulnerabilidade, uma vez que tais dispositivos reproduzem um

imaginário no qual as mulheres assumem o papel de vítima em potencial. Em paralelo, também é possível observar modos de exposição que acabam por mobilizar outras estratégias, visibilizando novas ações desses corpos. É o que podemos assistir no trabalho da artista brasileira Regina Parra. Na série de pinturas intitulada *A perigosa*, de 2019, a artista, deitada sobre um piso de madeira, provoca o próprio corpo, ora desnudando-o, esticando, puxando, enfiando os dedos em sua própria boca e, em paralelo, o segurando. Como afirma Vasconcelos (2022), é difícil saber se se trata de uma cena de sofrimento ou de um intenso prazer, como em um orgasmo.⁵⁵ Nas telas, exibidas lado a lado, em dois conjuntos de três imagens, também vemos um cabo preto que ora parece entrar e sair de cada imagem, reforçando a sensação de continuidade entre esses gestos. Sem a pretensão de estabelecer respostas, importa-nos pensar como a artista, ao manipular-se, parece jogar com as práticas de controle e de restrição historicamente impostas aos corpos femininos.



Figura 37. *A perigosa*. Regina Parra, 2019.
Óleo e cera sobre papel. 40 x 47 cm.

Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9367-regina-parra-the-dangerous-one-2019/>

⁵⁵ Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/263/regina-parra-1>>. Acesso em dezembro de 2022.

Abre a própria boca com a ajuda das mãos. Em determinado momento, com alguma suavidade muito ambígua, coloca somente o indicador e o dedo médio dentro da boca. Dá para entrever seus dentes. Repuxa a pele de sua barriga, como se buscasse rasgá-la ou machucar-se. Parece testar o limite do dedão contra o maxilar e ver até onde vai, ver até onde o corpo vai (Vasconcelos, 2002, *website*).

É possível especular sobre as intervenções que esse corpo sofreria se, por acaso, estivesse sob as mãos das terapêuticas médicas. Será que o tratariam como histórico? Isso porque a gestualidade encenada pela artista, seu movimento em tais enquadramentos, não parece diferente das cenas retratadas em *Salpêtrière*.



Figura 38. *A perigosa*. Regina Parra, 2019.

Óleo e cera sobre papel. 40 x 47 cm.

Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9367-regina-parra-the-dangerous-one-2019/>



Figura 39. *A perigosa*. Regina Parra, 2019.

Óleo e cera sobre papel. 40 x 47 cm.

Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9367-regina-parra-the-dangerous-one-2019/>

Mas ao que se sabe, as cenas apresentadas não estão apartadas da experiência da artista, que viveu nos últimos anos um conflito em seu próprio corpo. Diagnosticada com uma doença rara genética e neuromuscular, Parra enfrentou, ao longo de cinco anos, uma série de internações, somada a dores intensas no corpo apenas apaziguadas com o uso de morfina. “Por causa dela, a artista passou a pintar sentada, usando um suporte para sustentar o pescoço. Parra conta não ter mais sintomas desde um tratamento feito no final do ano passado” (Balbi, 2019, *website*).⁵⁶ Nas imagens, a artista encena, em diferentes posições, algumas das gestualidades por ela vivenciadas. Em meio a uma corporalidade adoecida, a artista parece resistir, tomando partido de seu próprio corpo, encenando a própria dor: vemos aqui um corpo ativo que luta contra os seus limites em atual estado de paralisia. Trata-se de uma atitude ativa que encena, despoja, rebela-se contra o próprio enfraquecimento e estagnação. Diante de sua imobilidade, que não a permitia sequer subir escadas, Parra se submeteu a um procedimento experimental – fugindo das terapêuticas médicas habituais – no qual não sabia ao certo como sairia após o longo tratamento. “Durante um período que durou cinco anos, o meu corpo foi progressivamente perdendo força e perdendo alguns movimentos. O corpo, que já era uma questão – mas uma questão mais ampla, mais social ou política – passou a ser uma questão central e muito próxima. [...]”, conta Regina à Vasconcelos (2022).

Essa fase marca também a criação da performance *Lasciva* (2018), em que a artista parte das fotografias de Charcot em Salpêtrière para construir novos acenos para o seu próprio corpo, então compreendido como improdutivo e inadequado. A obra, criada em parceria com o coreógrafo Bruno Levorin e com as bailarinas Clarissa Sacchelli e Maitê Lacerda, mistura sensações vividas pela artista – tais como fadiga, cansaço e imobilidade – com as gestualidades inquietantes das imagens das histéricas de Salpêtrière. “Caminhava um quarteirão e depois só com um carrinho elétrico. Usava aparelhos para sustentar o pescoço, o tronco. Comecei a ter dificuldade para engolir e não podia mais comer, só tomava líquido” conta Regina à Anic (2019).⁵⁷ Nesse sentido, pode-se pensar que construir um pensamento coreográfico a partir das imagens de Charcot, tomando

⁵⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/regina-parra-usa-a-propria-vida-para-retratar-o-feminino-dilacerado.shtml>>. Acesso em dezembro de 2022.

⁵⁷ Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-artista-regina-parra-fala-sobre-a-luta-contra-uma-doenca-grave-e-os-impactos-em-seu-trabalho>>. Acesso em dezembro de 2022.

também como perspectiva o olhar das mulheres para a câmera e não o contrário, como nos conta Levorin (2020),⁵⁸ significa deslocar a perspectiva de quem olha e de quem detém a cena: diante de uma fragilidade que acomete a artista, ela parece lutar não apenas contra a sua própria imobilidade, mas contra os dispositivos de coerção e de contenção historicamente engendrados sobre os corpos femininos.

Olhar para essas imagens [as fotografias de Charcot] e conversar com elas foi um desafio. Primeiro porque foram silenciadas por dentro e por fora. Possuem na sua construção formal uma frontalidade explícita, quase pornográfica e demonstram subjetividades femininas, muitas vezes fragmentadas, obrigadas a dramatizar seus medos e sofrimentos para dizer aquilo que não sentem ou sentem demais. Para trabalhar com essas imagens foi preciso primeiro saber quais instâncias éticas eram necessárias serem instauradas para depois encontrar os nós da relação (Parra, 2020, *website*).⁵⁹



Figura 40. *Lasciva*. Regina Parra, 2018.

Performance em colaboração com Bruno Levorin, Clarissa Sacchelli & Maitê Lacerda

Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9373-regina-parra-lascivious-2018/>

⁵⁸ Disponível em: <<https://brunolevorin.com/lasciva>>. Acesso em dezembro de 2022.

⁵⁹ Disponível em: <<https://brunolevorin.com/lasciva>>. Acesso em dezembro de 2022.



Figura 41. *Lasciva*. Regina Parra, 2018.

Performance em colaboração com Bruno Levorin, Clarissa Sacchelli & Maitê Lacerda
 Fonte: <https://reginaparra.com/artworks/9373-regina-parra-lascivious-2018/>

Vê-se então como as duas obras de Parra apontam para o desejo de romper com os limites impostos ao corpo e com as armadilhas narrativas que o violentam, que o categorizam, ou melhor, que atualizam sua posição vulnerável. “Mesmo sem querer, minha atenção estava inteira no corpo. Ao mesmo tempo, comecei a entender que as limitações que as minhas partes sofriam não me eram estranhas, porque sou mulher e já tenho o corpo controlado por convenções sociais” (Parra em entrevista para Balbi, 2019, *website*). Na esteira de Dorlin (2020), que clama por uma revisão das táticas de visibilidade dos corpos femininos, pensamos como a visualidade de Parra abre caminhos que escapam das relações saber/poder atualmente consolidadas – que firmam, entre outras coisas, modos de visualização dos corpos das mulheres. Seus caminhos passam por elaborar novos esquemas de inteligibilidade, procurando reorganizar os mecanismos de representação dos corpos femininos, expondo modelos ambíguos de visibilidade para além dos que parecem fadados a reproduzir sua vulnerabilidade. Tais vias permitem uma reformulação dos aparatos do visível, transformando-os em projetos legítimos de representação, de defesa e de resistência.

8. O jardim de três deusas de Nicola Costantino: representação e experiência de si⁶⁰

Há muitos séculos, no mínimo desde de Platão, a questão da *mimesis* é central para o campo da criação. Ela pode operar tanto conceitualmente, na concepção da obra de arte como cópia da realidade, quanto em termos práticos, no processo pedagógico de imitação de obras da tradição para a aquisição de habilidades. Mas existe também um questionamento da concepção mimética da arte, na qual a ideia de “cópia” vai ser substituída pela de “representação” como reformulação discursiva. Parece ser aderindo a perspectivas como essas que a artista argentina Nicola Costantino recria obras influentes na história da arte ocidental a partir de uma atmosfera conceitual que lhe é própria.

Neste capítulo, mergulhamos no universo visual de Costantino, a partir de *O verdadeiro jardim nunca é verde*, de 2016. Uma instalação montada na Galeria Barro, em Buenos Aires, composta por painéis de madeira constituindo um ciclorama, cujo centro é ocupado por um totem-monumento, a fonte da vida. Trata-se de uma releitura de *O jardim das delícias*,⁶¹ obra de Hieronymus Bosch, de 1490-1500,⁶² sobre o tema clássico da origem, que descreve a história do mundo a partir do ato divino da criação. Nesse ato são concebidos: o Paraíso, Éden; o jardim terreno, que dá nome à obra – *O jardim das delícias*; e o Inferno. No trabalho de Costantino, esses três ambientes cedem lugar a um cenário desértico e sombrio em que a artista encena figuras mitológicas femininas.

Buscamos pensar o que leva Nicola Costantino a recuperar uma obra da tradição da arte ocidental colocando-se como personagem principal de suas composições, em um leque vasto de imagens que organizarão, pela representação, possibilidades discursivas sobre o que é representado. Na esteira da análise

⁶⁰ Uma versão deste texto foi publicada na Revista Palíndromo, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina, com coautoria de Carlos Eduardo Félix da Costa, edição de número 33, v. 14, p. 100-120. Maio de 2022.

⁶¹ Esta seção não possui a pretensão de apresentar uma análise da obra *O Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. A obra do autor aparece neste capítulo como um pano de fundo, sendo necessário descrevê-la e contextualizá-la, uma vez que é a partir dela que a artista Nicola Costantino irá constituir o seu trabalho.

⁶² Existe um debate quanto ao ano de criação da obra. Seguimos a descrição do Museo do Prado, museu que abriga e expõe a obra de Bosch. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>. Acesso em maio de 2021.

anterior, aqui interpretamos a representação como um gesto ativo, que reformula o modo de aparição das coisas, estabelecendo uma ponte entre aquilo que se mostra e os modos de ver que possibilitam que a aparição se dê dessa maneira. Nesse sentido, a representação se manifesta como uma forma de indagar sobre como a realidade é construída, indicando que “De um lado, a aparência ‘natural’ das coisas é simultaneamente causa e efeito do modo como as vemos e representamos; de outro, a explicitação ou desconstrução desse processo são partes dessa própria maneira de ver e representar” (Beccari, 2019, p. 39).

A partir de um jogo de visualidades, Nicola Costantino remonta a obra de Hieronymus Bosch com uma ótica particular, articulando narrativas que desmontam a maneira de ver e de narrar da tradição da arte ocidental. A inserção do próprio corpo em seu trabalho transforma as composições em algo pessoal, íntimo, podendo ser pensada como um modo da artista experimentar conjecturas de si.

Ganha destaque, então, a dimensão da experiência, concebida aos moldes de Foucault, como prática de transformação. Laval, comentando a noção foucaultiana de experiência, a partir de entrevistas do autor publicadas no livro *O enigma da revolta* (2018), aponta que a experiência é a possibilidade de transformação a partir de um movimento que modifica a relação consigo e com o mundo, constituindo-se como um exercício de liberdade: “aquela transformação da relação com o mundo e consigo mesmo que pode ser feita aqui e agora” (Laval, 2018, p. 104). Assim, em Nicola Costantino, assistimos à construção de narrativas que experimentam a possibilidade de um redesenho do olhar a partir do gesto de inserir-se na trama, um gesto individual que busca uma transformação, transgredindo a experiência constituída da tradição.

[...] a experiência tem duas faces: de um lado, a experiência constituída, aquela que está de algum modo cristalizada nos saberes [...]; por outro lado, a experiência transgressora, constituinte e dinâmica, que se faz quando se confrontam o saber, o poder, a norma de uma época, confrontação que é ao mesmo tempo condição da transformação (Laval, 2018, p. 112).

Consideremos uma dimensão específica desse tipo de “transgressão”: se a representação da mulher, como vimos em *Corpo-quadro moderno*, foi definida predominantemente pelo olhar masculino, podemos considerar que Costantino modifica essa narrativa ao fazer experimentos utilizando o seu próprio corpo. O

ato de colocar-se corporalmente na obra assume um caráter experimental, permitindo a artista praticar fabulações de si: desse modo, não se trata apenas de um processo de construção de uma obra de arte, o trabalho da artista revela-se como uma construção de uma experiência pessoal.

8.1 O jardim de Hieronymus Bosch

Em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), Nicola Costantino faz uma releitura da obra *O jardim das delícias*, do artista holandês Hieronymus Bosch – também conhecido como El Bosco, nos países de língua espanhola –, considerado um dos grandes pintores do final da Idade Média, que retratou em grande parte de suas obras temáticas que orbitavam o imaginário do medievo.

O trabalho de Nicola Costantino surge da ideia de remontar a famosa obra do pintor que narra o mundo a partir de sua gênese, em um ato de criação de Deus, desdobrando-se em diferentes fases. A obra de Bosch é um tríptico dobrável, de grandes proporções – composto por um painel central e duas portas, os chamados “volantes” – que, quando fechado, expõe uma pintura de tinta a óleo sobre madeira, na técnica conhecida como *grisaille* – do mundo em cores cinzentas. No canto superior esquerdo, observamos a figura de Deus, sentado com uma bíblia na mão, e ao lado, lemos um texto em latim, que pode ser traduzido como: “Deus disse e foi feito. Deus comandou e foi criado”.⁶³

⁶³ Tradução segundo o Museo do Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>. Acesso em agosto de 2021.



Figura 42. *O jardim das delícias* (tríptico fechado). Hieronymus Bosch, 1490-1500.
 Museu do Prado – Madri, Espanha
 Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

Ao abri-la nos deparamos com uma profusão de cores fortes, contrastando com os tons monocromáticos dos painéis que a encerram. A obra é composta por três pinturas: *Jardim do Éden* ou *Paraíso*, a primeira, composta por animais, frutos, árvores e pelas representações de Cristo, de Adão e Eva, os humanos elementares a habitarem a terra. A cena remonta a vida no Paraíso, antes da expulsão do casal. As figuras retratadas parecem em harmonia, em equilíbrio com a fonte da vida – monumento localizado na parte central da composição –, e um lago transparente que a circunda, em uma menção à vida em equilíbrio no Éden.

Na segunda pintura, intitulada *O Jardim das Delícias*, observamos uma grande quantidade de pessoas nuas e animais. Para Bosing (1991), o principal objetivo de Bosch, nessa composição, seria o de retratar a luxúria, o adultério e o desejo sexual presentes entre nossa espécie: dimensão representada na profusão de frutos desenhados sob o painel, em que homens e mulheres aparecem debruçados, como se os estivessem experimentando. O ato sexual é mais fortemente demonstrado no fundo do quadro: a fonte da vida transforma-se em um globo em que, sobre a água, corpos femininos e masculinos encenam relações venais, “divertindo-se na água, aberta e desavergonhadamente, se deleitam com múltiplos divertimentos eróticos” (Bosing, 1991, p. 51). A pintura dá ênfase também à relação de integração entre animais e humanos, no domínio dos segundos sobre os

primeiros. Há máquinas híbridas feitas de partes de criaturas selvagens, estruturas vegetais e marítimas, há inversões de escalas e criaturas quiméricas. Essa mistura procura ilustrar as diversas manifestações do pecado, trata-se da jornada do homem na terra, após o banimento de Adão e Eva.



Figura 43. *O jardim das delícias* (tríptico aberto). Hieronymus Bosch, 1490-1500.
Museu do Prado – Madri, Espanha

Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

O jardim das delícias, descrito acima, é a segunda pintura do tríptico e se localiza entre a primeira – *Paraíso* – e a terceira pintura, denominada *Inferno*, do qual trataremos agora. *Inferno* possui um forte contraste com as demais pinturas: a luz do dia, que pairava, foi substituída pela noite e por uma penumbra sombria. É remontado tal como em uma concepção cristã, um lugar de punição, castigo e tortura – em um grotesco hiperbólico que entoa uma visão apocalíptica sobre os pecadores. O foco principal está nos animais que devoram pessoas, criaturas monstruosas, escatologias, mutilações, explosões e uma orquestra de instrumentos que, regida por um maestro cruel, entoa a melodia dos tormentos.⁶⁴ O caos revela o nível da degradação humana. A fonte da vida, que equilibra o mundo no Éden, já não existe mais, é preciso haver água para que a vida se perpetue e, quando ela se extingue, é em sua podridão que as mais diversas pestes se proliferam, e os

⁶⁴ Curiosas partituras, localizadas à esquerda da pintura, inscritas sobre um livro e sobre as nádegas de um humano, foram decifradas pela estudante Amelia Hamrick, que as transformou em melodia. Para mais, ver: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/13/hidden-sheet-music-hieronymus-bosch-triptych-recorded>>. Acesso em agosto de 2021.

pecadores, nesse cenário, encontram-se perdidos. O seco só produz morte e decadência.

8.2 O jardim de Nicola Costantino

Como se pode observar, há diversas camadas de leitura na obra boschiana, de modo que é impossível oferecer uma interpretação precisa de todos os elementos expostos nas diferentes partes das pinturas – não à toa, a obra é considerada por parte dos críticos de arte como uma das mais enigmáticas da história da arte ocidental (Macedo, 2017). A curiosidade sobre a interpretação de *O jardim das delícias*, operada por Costantino, começa pelo título dado pela autora: *O verdadeiro jardim nunca é verde*. A pintura de Bosch foi transformada pela artista em uma instalação que apresenta o estado atual da terra – diferente dos momentos boschianos. A pouca luz presente na instalação garante a simulação de um espaço sombrio e desértico, composto por corpos híbridos – meio humanos, meio animais – e de uma terra árida, sem qualquer vegetação viva.

Um dos elementos centrais em ambas as versões é a fonte da vida. Ela é o eixo em torno do qual as narrativas orbitam. Em Bosch, ela aparece em harmonia no *Éden*, como palco para as abundâncias carnavais no *Jardim das delícias*, e desaparece no *Inferno*. Já na representação de Costantino, a atmosfera boschiana, ora de paz, ora festiva, de deleites lascivos, eróticos e de hibridismos entre os reinos animal, vegetal e mineral, transforma-se em uma escultura de mais de 4 metros de altura, com um aspecto desgastado, como se estivesse em decomposição ou em estado de abandono, apesar de habilidosamente concebida em suas curvas e ornamentos.





Figura 44 e 45. *O verdadeiro jardim nunca é verde*. Nicola Costantino, 2016.
Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

Com formação em escultura, pela Escola de Belas-Artes da Universidade Nacional de Rosário, e especialização em taxidermia, pelo Museu Nacional de Ciências Naturais de Rosário, a artista destaca-se pelas técnicas empregadas em seus trabalhos, como o aproveitamento de materiais orgânicos – peles de humanos e de animais – e o embalsamamento animal. Destacam-se, entre as suas obras, *Cochon sur canapé* (1993), sua primeira exposição, exibida no Museu Municipal de Belas-Artes Juan B. Castagnino, um convite para comer frangos e leitões assados, em uma sala cheia de animais mumificados e embalados a vácuo; a obra *Peletería humana* (2000), exposta na Galeria Deitch Projects, em Nova York, uma coleção de roupas feitas a partir de vestígios do corpo humano e de um silicone que imita a textura da pele humana, simulando ânus, umbigos e mamilos masculinos; e *Savon de Corps* (2004), exibida no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), um conjunto de sabonetes feitos com a gordura de seu próprio corpo.⁶⁵

A utilização de técnicas como as descritas acima pode ser observada em *O verdadeiro jardim nunca é verde*. Ao redor da fonte, há um ciclorama de alta proporção – simulando a dimensão do tríptico boschiano –, repleto de seres compósitos, andróginos, com focinhos – resultante de um cruzamento de porcos e cabeças de aves –, corpos com caudas, híbridos montados em leões, onças e suínos embalsamados, entre outras criaturas empalhadas que coabitam uma

⁶⁵ Para mais, acessar o site institucional de Nicola Costantino. Disponível em: <<https://www.nicolacostantino.com.ar/>>. Acesso em agosto de 2021.

atmosfera desértica. A fonte da vida, conforme afirma a artista, foi concebida a partir de uma mistura de materiais: “A fonte da vida, com sua monstruosa simetria, feita de ossos, presas, chifres, plantas, crustáceos e ovos nasce como produto de uma geometria divina [...]” (Costantino, 2019).



Figura 46. *O verdadeiro jardim nunca é verde*. Nicola Costantino, 2016.
Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

Interessante também atentar para a figura de Nicola Costantino, que aparece inscrita nos painéis, constituindo três atos da narrativa de seu jardim.

Primeiro ato: Tétis. Costantino, primeiro, observa um bebê que está no chão à sua frente. Depois aparece de costas com a criança no colo, e em um terceiro momento, a artista o segura pelos pés, como se estivesse prestes a mergulhá-lo na água. A cena remete ao ato de Tétis ao banhar seu filho, Aquiles, sustentando-o pelo calcanhar. Segundo a versão mais conhecida da lenda grega – a *Iliada*, de Homero (2013) –, Tétis temia que Aquiles morresse precocemente, e, como solução, leva-o até o submundo para banhá-lo nas águas do rio Estige, que o tornaria imortal. Ao afundá-lo de ponta-cabeça, uma parte de seu corpo não é ungida, tornando-o vulnerável nessa região. Sabemos como a história termina: Aquiles é atingido, no fim da queda de Troia, por uma flecha em seu calcanhar e perece. Tétis, na leitura de E.V Rieu (1950), é pensada como uma figura materna

que tenta, a todo custo, livrar seu filho da profecia que dizia que este, por ser mais poderoso que o seu pai, pagaria por isso com a própria vida.



Figura 47. *O verdadeiro jardim nunca é verde* (Tétis). Nicola Costantino, 2016.
Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

*Segundo ato: Afrodite/Vênus.*⁶⁶ Nicola aparece olhando para um espelho – como uma Vênus nua – que é segurado por uma criança que a observa. Segundo Costantino (2016), a criança – encenada na obra pelo seu filho – pode ser lida como Cupido, remontando à clássica representação de Vênus, pintada por diversos artistas da tradição de arte ocidental. Segundo a *Teogonia*, de Hesíodo, Afrodite teria surgido das espumas do mar, a partir do falo de Urano, ao cair no oceano, daí tem-se a explicação de seu nome: Afrodite, “porque da espuma/criou-se” (Ragusa, 2001, p. 119). Na *Iliada* (2013), Afrodite é apresentada como a deusa da beleza, do amor e da sedução, de forma que auxilia Hera a seduzir Zeus, entregando-lhe seu cinto “onde estão o amor, o desejo, os murmúrios dos amantes e a persuasão que engana as mentes dos sábios” (Ragusa, 2001, p. 122). O hino órfico de número 55, *A Afrodite*,⁶⁷ traduzido por Antunes (2018), traz uma descrição de sua figura:

Celeste, ilustre rainha de risada amorosa, nascida do mar, amante da noite [...] senhora produtora e noturna, dama que a todos conecta; teu é este mundo para se unir com harmonia, pois todas as coisas brotam de ti, ó poder divino. [...] toda a

⁶⁶ Afrodite, da tradição mitológica grega, equivale à Vênus, da tradição mitológica romana.

⁶⁷ O hino órfico está sendo citado pressupondo a autoria de Orfeu, embora, como se pode imaginar, tal autoria seja objeto de debates. Sobre essa questão, ver: Antunes, 2018.

produção dos frutos da terra, e o alto-mar tempestuoso, a ti o balanço confessa e obedece a teu aceno [...]: Deusa do casamento, charmosa à visão, mãe dos amores, que se delicia em banquetes; fonte de persuasão, secreta, rainha favorável, ilustremente nascida, [...] a mais desejada [...] (Orfeu, 2018, p. 206).



Figura 48. *O verdadeiro jardim nunca é verde* (Afrodite/Vênus). Nicola Costantino, 2016.

Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

*Terceiro ato: Ártemis/Diana.*⁶⁸ No terceiro e último ato, Costantino está em pé, rodeada por diversos animais. Seu rosto está coberto pelo que parece ser um faisão, que está apoiado sobre a sua mão esquerda. Em seu braço direito está outra ave, talvez um galo. A legenda do ato comunica: *Diana Cazadora (detalle)*.⁶⁹ Trata-se de uma referência à figura de Diana, da mitologia romana – ou Ártemis, para a mitologia grega. Segundo Bolen (1990), Diana é a filha de Zeus, conhecida por percorrer as regiões das florestas e das montanhas equipada com um arco e flecha de cor prata. É uma arqueira infalível e, por isso, conhecida como a deusa da caça. A peculiaridade de sua história começa na decisão de afastar-se do amor e de manter-se virgem e casta: levando-a a aventuras como narra o famoso conto do caçador Acteão que, ao vê-la nua, fora transformado em cervo. Ártemis, afirma Bolen (1990, p. 49), seria a “personificação do espírito feminino independente. [...] representa a possibilidade da mulher que procura seus próprios objetivos num terreno de sua própria escolha”. A autora, que se utiliza dos escritos de Hesíodo para pensar arquétipos femininos a partir de deusas da

⁶⁸ Ártemis, da tradição mitológica grega, equivale à Diana, da tradição mitológica romana.

⁶⁹ Disponível em: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>. Acesso em agosto de 2021.

mitologia clássica, afirma ainda que Diana está associada ao lado da liberdade da mulher: “Como arquétipo de deusa virgem, Ártemis representa um sentido de integridade, uma-em-si-mesma, uma atitude de ‘sei cuidar de mim mesma’ que permite à mulher agir por conta própria” (Bolen, 1990, p. 50).



Figura 49. *O verdadeiro jardim nunca é verde* (Ártemis/Diana).

Nicola Costantino, 2016.

Fonte: <<https://barro.cc/es/muestras/59/el-verdadero-jardin-nunca-es-verde>>

Nos três atos, Costantino encena como quem brinca com a possibilidade de metamorfosear-se – nesse caso, coloca-se no lugar das figuras mitológicas, tomando para si suas forças simbólicas. As figuras presentes na obra *O verdadeiro jardim nunca é verde* são tomadas como expressões das forças materna, física e sexual – respectivamente pensando as figuras de Tétis, Ártemis/Diana e Afrodite/Vênus. Colocar-se nesse lugar significa, de certo modo, tatear um novo espaço na história da representação do feminino: se olharmos para trás, em busca das formas que essas figuras ganharam ao longo da história da arte ocidental, a partir do Renascimento, nos deparamos com uma enxurrada de manifestações visuais que se encerram no lugar de posse, submissão e de outras características como pureza, inocência e fragilidade.

8.3 Uma Vênus podada

Foucault (2020b) mostra na *Arqueologia do saber* como elementos pictóricos tais como espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, posição etc. se vinculam a certas práticas discursivas e podem ser objetos de análises que ajudam a interpretar os signos visuais de uma época. Exemplo disso está exposto em Berger (1999) quando discorre sobre a figura feminina na história da arte ocidental. O corpo nu da mulher como objeto do homem espectador, que ao colocá-la sob sua tutela, estabelece hegemonia sobre a sua narrativa. O autor cita, como ilustração, a famosa encomenda do rei inglês Carlos I ao pintor holandês Sir Peter Ley, no século XVIII. O rei encomendou um retrato de sua amante, Eleonora Gwyn, e o pintor a retratou tal como uma Vênus, nua sobre um lençol branco, posando para o observador. Para o autor, a pintura passa a ser exibida pelo rei ao mostrar suas posses: o quadro e a moça.

A figura da deusa do amor é, como vimos, um exemplo que vale a pena explorar. São múltiplas as representações da Vênus ao longo da história da arte ocidental. Trata-se, sobretudo, de uma figura tradicional na iconografia clássica e neoclássica, que suscita diversas discussões interpretativas entre os historiadores da arte (Campos; Flores, 2018). Warburg (2015) debruça-se, em sua tese doutoral, sobre a obra *O nascimento da Vênus* (1480), de Botticelli. Ao reconhecer uma influência póstuma da Antiguidade Clássica sobre o Renascimento italiano, a personagem do panteão romano, para o autor, deve ser pensada como um *sintoma*

que aparece como uma herança ambígua de diversas tendências conflituosas que vigoravam no Renascimento. Há na *Vênus de Botticelli*, um esforço em capturar certos movimentos – como os dos cabelos, trajes e corpos – que são traços da corrente artística dominante nos círculos de arte do século XV (Marcelino, 2015). Mas não só. Para Warburg, a *Vênus* desponta como um eco, uma vez que mistura narrativas do passado clássico com outras, nascendo de uma combinação entre os textos gregos clássicos, cartas trocadas entre os intelectuais renascentistas, poemas, poesias, cantos, certas normas estéticas e morais que vigoravam à época etc.

Para Campos e Flores (2018), essa combinação dá forma a uma *Vênus* dessexualizada, com um corpo de mármore que ocasiona uma certa perda do erotismo, diferentemente da potência da *Vênus* da Antiguidade Clássica. A perda de vigor ocorre a partir de um abrandamento de sua força e do seu temperamento, traço comum, por exemplo, nos escritos antigos dedicados a Afrodite, sua “equivalente” grega. Observemos um trecho de *A Iliada*, quando Afrodite responde a Helena ao instruí-la a sair da muralha para fazer amor com Páris:

Não me enfureças, desgraçada! Para que eu não te abandone e deteste do modo como agora maravilhosamente te amo; e para que eu não invente detestáveis inimizades entre Troianos e Dânaos: então morrerias de morte maligna (Homero, Canto III, verso 415).

Nesse sentido, a *Vênus* do Renascimento, apesar de completamente nua, mostra-se impenetrável, distante, caracterizando uma “*Vênus pudica*” (Campos; Flores, 2018, p. 253).



Figura 50. *O nascimento da Vênus*. Sandro Botticelli, 1474-1475.

Fonte: Wikimedia Commons.

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Birth_of_Venus_(Botticelli))>

Didi-Huberman, no livro *Venus Rajada* (2005), apresenta uma importante perspectiva para seguirmos com a interpretação da Vênus do Renascimento: em convergência com os estudos de Warburg, o autor entende que interpretá-la significa trilhar um caminho turbulento em que confluem múltiplas perspectivas. Nessa empreitada, faz uma crítica a historiadores da arte como Kenneth Clark que, em *O nu: um estudo sobre o ideal em arte* (1956), buscou dar significados definitivos às imagens a partir de uma perspectiva analítica baseada em um modelo estático de interpretação. Didi-Huberman (2005) opõe-se a essa e a outras análises que, segundo ele, tendem a um viés interpretativo com um quê de “neokantismo”, uma vez que procuram separar a racionalidade interpretativa do sujeito – que aponta para uma única possibilidade interpretativa das imagens – de certos aspectos desejantes – como repulsa, empatia, horror – que naturalmente vigoram quando nos deparamos com qualquer imagem. Desse modo, defende que o ato de olhar para uma imagem não se configura como uma operação fechada, mas, ao contrário, trata-se de um ato aberto, que não se aprisiona em certas narrativas preestabelecidas.

Assim, Didi-Huberman (2005) procura ampliar as possibilidades interpretativas da Vênus. Utilizando-se da noção warburguiana de *Nachleben* (sobrevivência), Didi-Huberman argumenta que as imagens possuem uma pós-vida, no sentido de que é sempre possível estabelecer com elas novas conexões, desvinculadas do tempo histórico de suas produções. As imagens, para o autor, pertencem a um tempo que não é único, um tempo que é anacrônico. “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (Didi-Huberman, 1998, p. 77). Desse ponto, o ver, que é imaginar – “para saber é preciso imaginar” (Didi-Huberman, 2012, p. 154) –, abre uma fenda para novas e outras possibilidades interpretativas.

Nesse sentido, Nicola Costantino, em *O verdadeiro jardim nunca é verde* (2016), justapõe em um espaço particular várias referências incompatíveis entre si: a obra de Bosch, as figuras mitológicas e o seu corpo. Utilizando-se de habilidades que são características de seu trabalho, a artista, ao representar a fonte da vida, ao produzir focinhos e empalhar animais, articula um jogo de visualidade,

constituindo um novo espaço que vai além da atmosfera de Hieronymus Bosch. Esse novo espaço assume um caráter experimental, permitindo a artista praticar fabulações de si, a partir do ato de dar novas faces às figuras mitológicas: remove-as do solo transcendente, insere-as em um espaço desértico, escuro e sombrio, bem diferente da atmosfera plácida organizada em quadros como o de Botticelli.

Na composição, o corpo visto é o mesmo corpo que concebe, e Nicola Costantino se coloca nas representações como quem afirma que detém a narrativa representacional das figuras mitológicas e de si. Seu corpo, nessa obra, parece representar todos os corpos femininos: a artista coloca as forças materna, física e sexual em um espaço que rompe com as concepções habituais da história da arte ocidental. Desse modo, seu jardim nunca é verde porque é inquietante, denso e particular. Pode-se especular que o resgate de si está no ato de inserir-se no submundo de Tétis, que procura a salvação de seu filho; está no reflexo da Vênus que, ao se olhar no espelho, observa muito mais do que o seu próprio rosto, observa a si, um corpo com uma sensualidade particular; e, por fim, na figura de Diana, que expõe as caças como quem expõe sua força própria.

Trata-se, portanto, de um espaço experimental que coloca em questão a interpretação da arte renascentista e mostra, como afirma Didi-Huberman, que a fissura no solo da arte se dá quando certos atos individuais lançam novos modos de ver, de interpretar e de narrar e, por consequência, liberam transformações, experiências particulares que permitem conjurações de si. Em suma, trata-se de uma reformulação discursiva – a “cópia” como reformulação do real.

9.

As dobras do corpo em Márcia Falcão

Se os limites do espaço pictórico e das técnicas de pintura costumam definir, para quem pinta, até onde é possível representar, no trabalho da artista Márcia Falcão notamos um transbordamento dessas fronteiras, que reverbera as temáticas do corpo, gênero e violência para além das linhas de suas telas.

Nesse capítulo, a partir da noção de *dobra*, cunhada por Deleuze (1992), exploramos esse transbordamento e refletimos mais profundamente sobre a vida e a obra dessa artista: partimos de sua trajetória para observar um modo particular de elaboração de focos de insurgências que desenham um mundo dobrado de criação. A noção de dobra que aqui exploramos diz respeito a um transbordar, uma forma de ser que confronta as posições preestabelecidas e as torna moduláveis, constituindo modos singulares de “[...] dobrar a linha, para constituir uma zona vivível, onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar [...]” (Deleuze, 1992, p. 138).

Na primeira parte, nos aprofundamos em tal noção e em seu entrelaçamento com o pensamento genealógico de Foucault. Aqui nos permitimos explorar o conceito de um modo mais extenso: para isso, retomamos alguns dos pontos debatidos nos capítulos *Corpo-quadro clássico* e em *Corpo-quadro moderno*. No tópico seguinte, observamos como Falcão expõe um lugar de ação, representando o que lhe aparece visível de um modo desviante a partir da organização de visualidades que exploram corporalidades dobradas, que se colocam diante das contradições de sua vivência, reivindicando espaços alternativos aos esboçados pelas condutas disciplinares.

Desse modo, ao reconhecer um espaço de invenção e resistência na vida e obra de Márcia Falcão, seguimos os passos de Deleuze (1992), procuramos evidenciar possibilidades de dobrar as linhas de força: o que significa suscitar modos de “ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma ‘dobra’, [...] uma relação da força consigo” (Ibidem, p. 123). Esse espaço se materializa no trabalho da artista a partir da organização de representações que confrontam certos modelos de corporalidade dominantes, abrindo brechas pela convocação de um conjunto de

signos que reverberam em um modo particular de retratação de seu próprio corpo – um corpo curvilíneo, sobrevivente e cindido.

9.1 Dobras

Como transpor as linhas de forças que nos tecem em sociedade? Como abrir brechas para a experimentação, possibilitando escapatórias frente aos efeitos do poder? Ou, nos termos de Deleuze (1992), como construir uma zona vivível onde seja possível alojar-se?

Se o poder opera no elo entre as forças estabelecidas na relação saber-poder, cuja função, entre outras, é a de “incitar, suscitar [...]” (Deleuze, 2013, p. 79), são dessas mesmas operações que surgem possibilidades de ruptura com os mecanismos implicados nesse jogo. Como vimos, dessa concepção específica de poder, Foucault realiza um extenso trabalho cujo propósito é pensar os meios e as práticas pelos quais, capturados por tais mecanismos, nos tornamos sujeitos. Vimos também como o autor analisa como a modernidade dispõe elementos, práticas e disciplinas que conformam o modo a partir do qual o sujeito se “normaliza” e que, diferentes de outras épocas históricas, tornam seus corpos dóceis e produtivos. Desse modo, seu traçado genealógico identifica o modo como esse espaço de saber desenha específicas tecnologias disciplinares que vão conformando esse indivíduo útil, passível de controle e coerção.

Mas como a genealogia não é cronológica, nem linear, Foucault irá observar, em paralelo a esses passos, outros modos de constituição do sujeito. Enquanto projeto metodológico, isso significou lançar um olhar para outros espaços-tempo a fim de pensar as condições que possibilitaram sujeitos específicos: notando não apenas que a concepção do sujeito moderno, produzido pelas sociedades disciplinares, é alicerçada em saberes e práticas que produzem um modelo de sujeito. Como também, atentando para o fato de que outros modos de produção do sujeito estão assentados por diferentes saberes e práticas, que em nada se parecem com os modos de produção do sujeito moderno.

O autor inicia um projeto que procura observar como indivíduos de certas épocas desenharam relações consigo mediante a organização de outras práticas e discursos. Nesse caminho, Foucault (2019c) analisa, inicialmente, o modo como os gregos clássicos desenvolveram certa relação com o que hoje chamamos de sexualidade. A partir de um estudo sobre as diversas condutas desses indivíduos

para com eles mesmos – as conhecidas “estéticas da existência” e as específicas “relações de si” –, o autor apresenta como a sexualidade pôde ser vivida de modo distinto pelos gregos, sendo esta, fruto de um tempo histórico e não algo dado, natural.

Esses exercícios de desnaturalização do sujeito e de suas práticas desembocam na ruptura da concepção do sujeito como algo constituído *a priori*. Se, como vimos, os sujeitos modernos se estabelecem pela combinação de jogos de forças específicas que o conformam enquanto indivíduo, é partindo desta mesma premissa que Foucault observa como as forças que mobilizam as condutas instituídas pelos aparelhos modernos de coerção são passíveis de escape, possibilitando a criação de outras forças que podem, de maneiras diferentes, mobilizar estes sujeitos. Isso porque, como vimos, os mecanismos de poder não são negativos, mas produtivos: produzem sujeitos que desviam constantemente de suas rotas (Foucault, 2019b). Os fluxos vigentes nas relações de poder são tão múltiplos e microfísicos que possibilitam escapatórias, permitindo aos indivíduos novos modos de criação. Desse modo, constituir-se como sujeito significa tanto estar assentado sobre saberes e práticas de uma época quanto a possibilidade de mobilização de forças que podem articular novas formas de estar no mundo.⁷⁰

Nessa esteira, Deleuze (1992), leitor de Foucault, que muito pensou sobre os sujeitos, as relações entre saber-poder – produtores de visibilidades, discursos e verdades – e as possibilidades de resistência frente aos seus mecanismos, contribui para o pensamento foucaultiano ao instituir um conceito-ferramenta, a noção de *dobra*, que diz respeito à produção de relações – do sujeito para consigo mesmo e com o mundo – coextensivas às formas de poder que o atravessam no campo social. A *dobra* deleuziana diz respeito a uma *dobra da força*, que significa a possibilidade de flexão das forças que compõem o tecido social, produzindo alteridades que incitam modos de sublevação mediante a afecção das forças por elas mesmas. Uma maneira de “inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber [...]” (Ibidem, p. 116).

Para Deleuze, esses modos de dobrar as forças ocorrem quando conseguimos produzir novas teceduras, promover descosturas, mobilizá-las, montá-las, desmontá-las, destituindo as relações implicadas pelo saber-poder.

⁷⁰ Essa temática foi abordada ao longo de nossas análises.

Trata-se de modos de enfrentamento que passam esboçar caminhos que “se chocam com o poder, se debatem contra ele, tentam utilizar suas forças ou escapar a suas armadilhas” (Ibidem, p. 101).

Se tentarmos um exercício de visualização, é como se várias linhas de força, dispostas em um espaço, constituindo um grande emaranhado, fossem desmembradas, condensadas, reagrupadas: nesse movimento, certas linhas vão perdendo a ligação com outras, curvando-se diante delas mesmas, compondo novas tramas, ganhando novas feições. Essas novas formas representam outros modos de vida, dobraduras móveis que representam espaços transitórios de criação.

Nessa composição, Deleuze reitera a perspectiva foucaultiana ao redesenhar o movimento de dobra da força que vem de *fora*: o autor ilustra como esses vetores partem de um *fora* para rapidamente tornar-se *dentro*, em um deslocamento ininterrupto que permite a criação mediante a um “choque”. Mas ao contrário do que se pode imaginar, reduzindo este fora a um enorme vazio, Deleuze nos mostra como ele é constituído de matéria móvel, temporária, animada – o que permite colocar os fluxos em novos movimentos. Assim, ele afirma, “é sempre do lado de fora que uma força é afetada por outras ou afeta outras. Poder afetar ou ser afetado, o poder é preenchido de maneira variável, conforme as forças em relação” (Deleuze, 2013, p. 96).

Como vimos, Foucault parte, em *As palavras e as coisas* (2007), dos modos singulares de organização dos saberes, observando experiências de ordem em solos históricos que derivam de um impensável que parte de *fora* para tornar-se *dentro*, sendo desses movimentos que derivam as epistemes da semelhança, clássica e moderna. Nas palavras de Foucault, isso ocorre quando “Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá a curvatura do lado de fora e constitui o lado de dentro” (Ibidem, p. 104).

Desse modo, se a ordem “fixa logo de entrada [...], as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar”, esses (re)ordenamentos promovem dobras, traçando novos pontos, módulos, perspectivas, traçando novas rotas (Ibidem, p. XVI). Vale relembra as análises expostas em *As palavras e as coisas* (2007): apenas quando as linhas da representação são atravessadas por dobraduras que há a possibilidade de surgimento de outros estratos e, conseqüentemente, a articulação da linguagem, da história natural, da

classificação, da riqueza, do homem – este último, emergindo já nos confins da época moderna. Foucault (2007) oferece uma ilustração, ao comentar o surgimento do homem – e a sua finitude: “Foi no interior de um desenho muito cerrado, [...] que essa experiência contemporânea moderna encontrou sua possibilidade; foi mesmo ele que, por sua lógica, suscitou-a [...] de parte a parte e tornou impossível que não existisse” (Ibidem, p. 533). Trata-se, portanto, de sinais dispersos no espaço do saber-poder que vão fissurando as estruturas vigentes, fazendo saltar e emergir novos modos de organização. Para Deleuze, esse lado de fora nada mais é do que uma grande batalha, “[...] uma zona de turbulência e de furacão, onde se agitam pontos singulares, e relações de força entre esses pontos [...]” (Deleuze, 2013, p. 129).

[...] quando as palavras e as coisas abrem-se ao meio sem nunca coincidirem, é para liberar forças que vêm do lado de fora e que só existem em estado de agitação, de mistura e de recombinação, de mutação [...] Para que o homem apareça como composto específico é preciso que suas forças componentes entrem em relação com novas forças que se esquivam à da representação e, inclusive, a destituam. Essas novas forças são as da vida, do trabalho e da linguagem, visto que a vida descobre uma “organização”, o trabalho uma “produção”, a linguagem uma “filiação” que os situe fora da representação (Ibidem, p. 94-95).

Se, como vimos, o homem emerge dessa inquietação, sua composição subjetiva é também constituída nesses embates: ele se constrói e desconstrói enveredado por essas relações. Isso porque o fluxo das linhas que compõem o tecido da modernidade, uma vez que escapa dos seus limites, permite a entrada de novos fluxos que retiram a rigidez desses estratos. Desse solapamento, Deleuze explora a potência de ação do homem: ao se emaranhar nas linhas de força, ele “pode tanto se compor com elas para se formar um todo mais potente quanto enfraquecer, na medida em que decomposto nessa relação” (Cassiano e Furlan, 2013, p. 376).

Esse escape, ligado a essa “potência de agir”, é o que o faz atravessar e refletir tanto sobre aquilo que é, quanto daquilo que pode vir a ser. Afinal, se as relações de poder não apenas reprimem, mas incitam, é com elas que o sujeito se enrasca para se fazer diferente. Para Deleuze (1992), um exercício que passa por constituir:

[...] uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. [...] trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida. [...] Elas são

tanto mais variáveis que a todo momento o poder não pára de recuperá-los (Ibidem, p. 123).

Nesse sentido, pensamos sobre os modos labirínticos de elaboração a partir de parcialidades táticas de quem provoca as forças do poder. "A última palavra do poder é que a resistência tem o primado [...]" (Deleuze, 2013, p. 96). Mas mais do que oferecer respostas, propomos observar, após essa breve teoria, a vida e a obra da artista visual Márcia Falcão. Um percurso que denota indícios de como criar tensionamentos, provocando inflexões nas linhas de força, constituindo uma zona vivível singular. Afinal, "O ponto mais intenso [dessas] vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debate com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas" (Foucault, 2003b, p. 5).

9.2 As dobras em Márcia Falcão

Márcia Falcão se apresenta como uma "sobrevivente no Rio de Janeiro" (Falcão, 2022). Sua história de vida é comum à maioria dos periféricos cariocas: nascida no bairro de Realengo, viveu o cotidiano violento das ruas, carregando o estereótipo de mulher negra e as consequentes violências atreladas à objetificação de seu corpo periférico. Seu percurso na arte tem um movimento pendular, se iniciando de modo pouco programado: formou-se em Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas pouco atuou, já que precisou trabalhar, exercendo por longos anos os cargos de vendedora e gerente em lojas comerciais da cidade do Rio de Janeiro.

Foi em um sobressalto que a sua trajetória artística se desenrolou: durante a pandemia da Covid-19, que se iniciou em meados de março de 2020, Falcão reuniu um conjunto de trabalhos e ingressou em grupos de acompanhamento artístico. A vontade de retratar o seu cotidiano desembocou na criação de uma série de pinturas cujo foco está na mulher periférica e em suas práticas, vivências e desejos. "Vivo em um Rio de Janeiro feminino e preto que está tão grande dentro de mim que transborda para os trabalhos" (Falcão, 2020, *website*).

Falcão afirma que as suas pinturas funcionam como um espelho de sua própria vida. Neste processo, a artista atua não apenas refletindo sobre o que observa ao seu redor, mas compondo uma narrativa ficcional de sua existência, articulando dimensões que fogem à lógica do corpo objetivável, que escapam às

percepções e afeições codificadas, possibilitando a assimilação de novos sentidos. Desse modo, as personagens que habitam a sua atmosfera visual não são normativas: observamos mulheres de corpos volumosos e curvilíneos que expõem feridas, traumas e cicatrizes, signos que revelam um epitélio atravessado por violências e por sistemáticas estratégias de sobrevivência.

Se as visibilidades dos corpos femininos – especialmente as das mulheres negras do subúrbio carioca – estão quase sempre atravessadas por uma hipersexualização, Falcão brinca com esse cenário. No espaço que constrói em *Invasão do Alemão* (2021), figura 51, retrata uma mulher negra nua, de expressão singular, que carrega em sua cabeça um acessório de carnaval na cor verde e amarelo, e que observa ao seu redor uma atmosfera de guerra. Em sua retratação há elementos distorcidos, sobrepostos, fragmentados, um helicóptero que sobrevoa o céu, políticos que exaltam a bandeira do Brasil e manchas de sangue que escorrem pelas ruas do morro, composições em tom sóbrio que questionam os estereótipos romantizados da cidade do Rio de Janeiro.

A pesquisa de Márcia Falcão parece nos lembrar da constante tensão entre prazer e violência, entre a festa que se dá na avenida e a violência que acomete tantas mulheres ao seu redor. Longe de apontar dedos, são imagens que corporificam contradições do estar viva no Rio de Janeiro, no Brasil e em qualquer lugar do mundo (Fonseca, 2022, *website*).

As obras *Moça reclinada no fio do facão: presa em casa* (2021), figura 52, e *Jardim seguro* (2021), figura 53, exibem corpos marcados, deitados sobre uma lâmina e cacos de vidro. O mesmo ocorre em *Cacos internos feridas expostas* (2021), figura 54, em que fragmentos de vidros compõem as entranhas de uma mulher. Já a obra *Marimba* (2021), figura 55, expõe uma mulher negra de cabeça para baixo, como se estivesse exposta em um açougue, com partes de seu corpo em carne viva. Novamente, é o sangue e a paleta de cor escurecida que compõem a atmosfera sombria desses quadros, criações que nos levam a inquirir sobre o seu modo de representar o feminino.

Nesse sentido, observamos que Falcão atua desarticulando o que costumeiramente encontramos retratado quando nos referimos a “brasilidade”. Sua pintura transforma-se em um espaço que procura revelar as dores e as marcas presentes na constituição das mulheres negras.

Eu acho que a dor é um fator que conecta todos nós. [...]. Se por um lado não é uma dor de lamento, por outro é uma dor de quem sabe que pode sentir dor, que

pode estar ferido ou que pode ser um agente de ferir o outro. Mas que está consciente disso, não no lamento. É uma constatação da dor. Não é sofrimento, é mais enfurecido do que melancólico (Falcão, 2021, *website*).

Mas, ao contrário do que se pode imaginar, reduzindo as suas obras a retratação de uma impotência, como se simbolizassem corpos prostrados, vulnerabilizados ou como mera apreciação sexual, é interessante perceber como eles fogem a essa lógica: observamos corporalidades ressignificadas e desfeticizadas por si mesmas. Desse modo, se estes corpos se constituem por ranhuras, são com elas que Márcia Falcão concebe corporalidades ativas que geram, nutrem e que se transformam. Em obras como *Matriforma* (2021), figura 56, *Vênus exposta no Rio* (2019), figura 57, e *O êxtase* (2022), figura 58, corpos femininos exibem seios desnudos que jorram leite, porem, se hibridizando com os seus filhos e que expõem seus prazeres.

Nesse sentido, sua forma de criar procura revelar os diferentes modos de enfrentamentos que atravessam esses corpos, mas não apenas, também os revela como um lugar de criação, confabulando outros territórios, tecendo redes de existências. É o caso da obra *A rede* (2021), figura 59, em que observamos uma moça negra que cai, mas é suportada por corpos semelhantes que, ao darem as mãos, constituem uma grande trama de proteção. “Uma vez ouvi que essa obra não retrata um corpo que cai, mas um corpo que é erguido, impulsionado para cima, a partir da força da rede feminina abaixo dela. Essa leitura me impressionou” (Falcão, 2022).

Para a pintora (Ibidem), a constituição de redes é uma experiência necessária na vivência periférica, traduzindo-se em modos singulares de resistência que procuram ultrapassar as dificuldades experimentadas no dia a dia. Percebe a maternidade de sua avó, de sua mãe e a sua, como uma linha coextensiva, que reverbera no modo como percebe o mundo, cria as suas duas filhas e lida com o seu processo de criação na arte. “Estamos sempre cuidando uma das outras. Não podemos contar com mais ninguém, somos nós que pensamos nossas táticas de sobrevivências e que nos erguemos dia após dia” (Ibidem).

É então na *dobra* que essas vidas se constituem, encarando as violências, dificuldades, constituindo afetos e acionamentos. Um fluxo que ao expor entranhas, elabora curvaturas, aberturas, articula infinitas possibilidades,

produzindo escapes, vínculos e alteridades diante de uma vida composta por inumeráveis complexidades. Como explica Fonseca Souza (2013), não existe um fora dos modos violentos, “dos encontros e dos acontecimentos: [ninguém] pode efetivar-se sem que estejamos suscetíveis [...] à zona de experimentação” (Ibidem, p. 119). Não se trata de vidas experimentadas de modo pacífico, mas de modos de elaboração enquanto potência de afirmação que procuram abandonar certos territórios, deixando-se atravessar pelas experimentações, elaborando novas cartografias de vida. Afinal, são as experimentações que produzem as inquietações necessárias para ativar outros modos de viver, ver, representar – que ocorrem a partir de um estado constante de inquietude, que as animam e as fazem operar. Experiências que funcionam “a partir do mergulho no caos para dar corpo de imagens, palavras ou gestos às sensações que pedem passagem, participa da tomada de consistência de uma cartografia de si e do mundo [...]” (Rolnik, 2010, p. 18).

É nessa premissa que as obras de Falcão, *Olhar de Tia Ciata* (2022), figura 60, e *Olhar de Mãe Aninha de Xangô* (2022), figura 61, expostas na *Coleção MAR + Enciclopédia Negra* (2022), do Museu de Arte do Rio, desenham um conjunto de histórias para personagens negras, pensando possibilidades narrativas para as mesmas. O catálogo da exposição observa como as obras procuram redirecionar o olhar, disputando o campo discursivo, confabulando histórias que objetivam visibilizar vidas cotidianas dos negros e negras do Brasil.

A exposição é constituída de retratos de personalidades negras da história como políticos, artistas, sambistas, advogados e engenheiros, que foram historicamente importantes, mas que não tiveram seus retratos produzidos. Esses registros, em sua maioria, são ficções, porque você não conhece as imagens dessas pessoas e cada artista criou seus recursos para trazer esse corpo que nunca foi visto até esse momento histórico de ser retratado (Campos, 2022, *website*).⁷¹

Obras que reivindicam as formas de olhar – e de não olhar – os corpos e as vidas negras, desenhando perspectivas que fogem aos modos históricos de visualização que quase sempre os representaram como escravizados e subalternizados. As obras vão, desse modo, articulando possibilidades para “[...] personalidades negras, já que antes do século XIX, apenas os nobres eram retratados. Já negras e negros, foram registrados, muitas vezes, em condições

⁷¹ Marcelo Campos é curador-chefe do MAR (Museu de Arte do Rio). Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/colecao-mar-enciclopedia-negra/>>. Acesso em julho de 2022.

anônimas e em cenas como carregando mercadorias na cabeça” (Catálogo MAR, 2022, *website*).⁷²

Para Rolnik (1997), processos como esses acabam por perturbar as estratificações históricas, hibridizando os entendimentos, deixando que as redes de forças sejam afetadas por novos componentes (narrativos, visuais, teatrais, literários, filosóficos etc.).

A partir do momento em que os grupos adquirirem essa liberdade de viver seus próprios processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação [...] (Guatarri e Rolnik, 2011, p. 55).

É, portanto, desse modo que Márcia Falcão vai justapondo em seu espaço de criação diversas referências presentes na realidade das mulheres negras, articulando visualidades que vão dando novas faces a esses corpos. Signos visuais que se desenvolvem a partir do resgate de histórias, na intensificação de gestos, explorando novas capacidades inventivas, promovendo possibilidades de um “vir a ser” do corpo (Deleuze e Guattari, 2010).

Podemos dizer que a cada vez que isso acontece há uma violência, vivida por nossos corpos em sua forma atual, que nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. [...] a cada vez que encarnamos uma diferença – nos tornamos outros (Rolnik, 1995, p. 4).

Desse modo, é possível observar que o seu processo se compõe na *dobra*, produzindo descosturas que vão recompondo as linhas de força e possibilitando a entrada de novas expressões, narrativas, desejos, signos visuais etc. Como explica Rolnik (1997, p. 6), “não se trata de alucinar um dentro para sempre feliz, mas sim de criar as condições para realizar a conquista [...] no sempre devir outro”. Seu processo se materializa a partir de um modo de produção que reflete sobre as marcas, os constrangimentos e os traumas atrelados a constituição dos corpos negros periféricos. Também na articulação de dimensões que fogem à lógica das corporalidades objetiváveis, compondo narrativas que elaboram outras medidas, transformando-as em espaços de possibilidades plurais de existências. Os fios emaranhados entre corpo, gênero e violência, em Falcão, evocam outras costuras que ora seguem um curso, ora viram ao avesso, atravessam os estratos e se pulverizam.

⁷² Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/noticias/4873/>>. Acesso em janeiro de 2022.

*A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm).
Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas
que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violação
dos direitos humanos, traduzem histórias de dor.*

Quem não vê?

*Parcelas da sociedade estão dizendo para você que este é o cenário.
As leituras que se fazem dele traz possibilidades em extremos: pode-se ver
tanto a mulher destituída, vivendo o limite do ser-que-não-pode-ser,
inferiorizada, apequenada, violentada. Pode-se ver também aquela que nada,
buscando formas de surfar na correnteza. A que inventa jeitos de sobrevivência,
para si, para a família, para a comunidade. Pode-se ver a que é derrotada,
expurgada. Mas, se prestar um pouco mais atenção, vai ver outra.*

Vai ver Caliban (o escravo de Shakespeare em A Tempestade)

atualizado, vivo, pujante.

Aquele que aprende a língua do senhor e constrói a liberdade de maldizer!

(WERNECK, Jurema. Introdução. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 13)



Figura 51. *Invasão do Alemão*. Márcia Falcão, 2021.
Acrílico, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 52. *Moça reclinada no fio do facão: presa em casa.* Márcia Falcão, 2021.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão

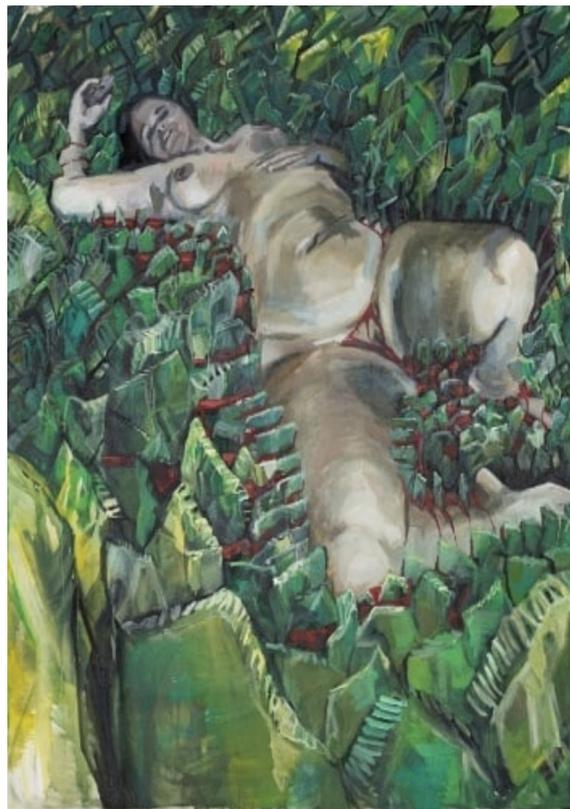


Figura 53. *Jardim seguro.* Márcia Falcão, 2021.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão

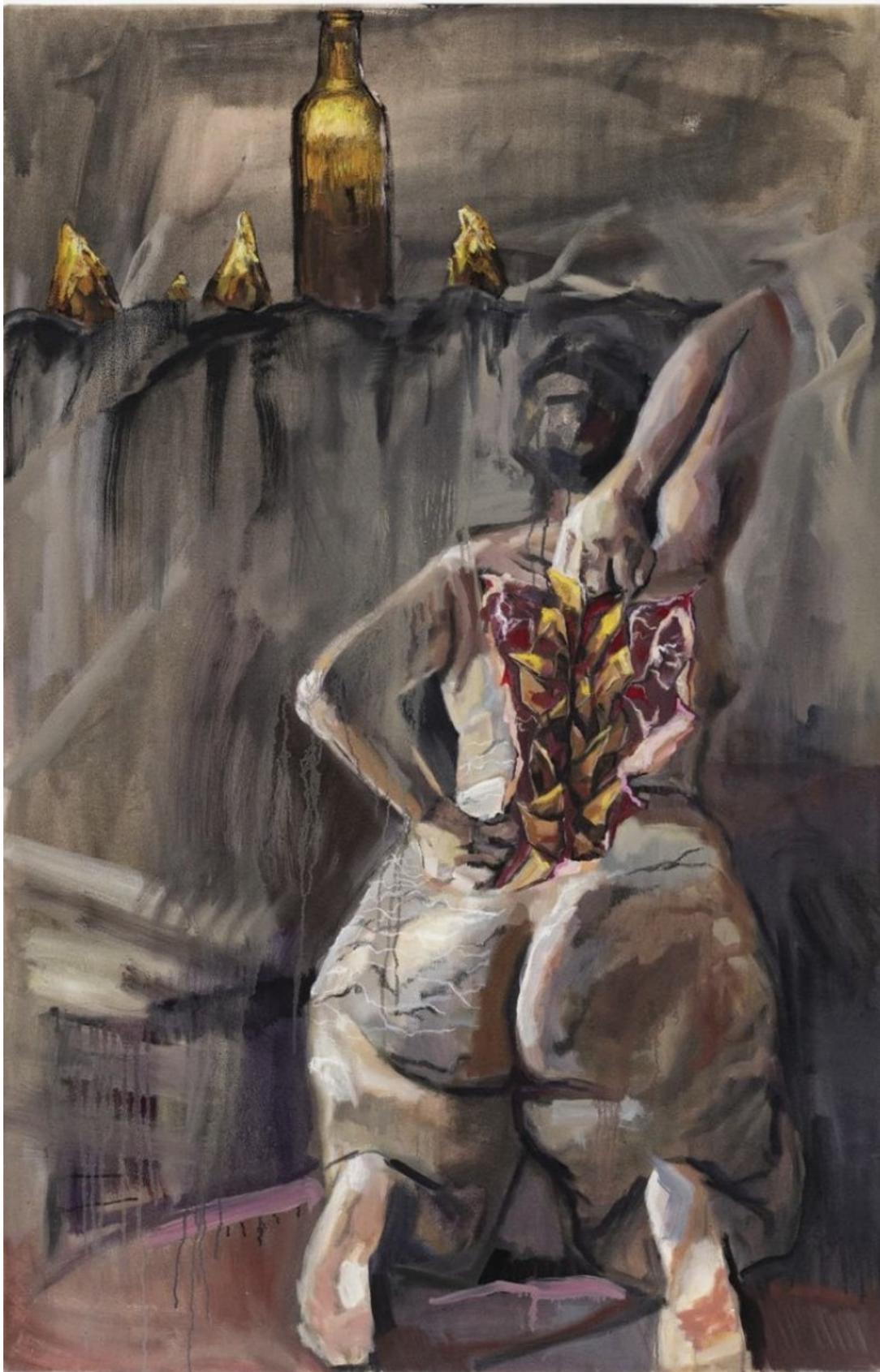


Figura 54. *Cacos internos feridas expostas*. Márcia Falcão, 2021.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 55. *Marimba*. Márcia Falcão, 2021.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 56. *Matriforma*. Márcia Falcão, 2022.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 57. *Vênus exposta no Rio.* Márcia Falcão, 2019.
Pintura sobre lambe. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão

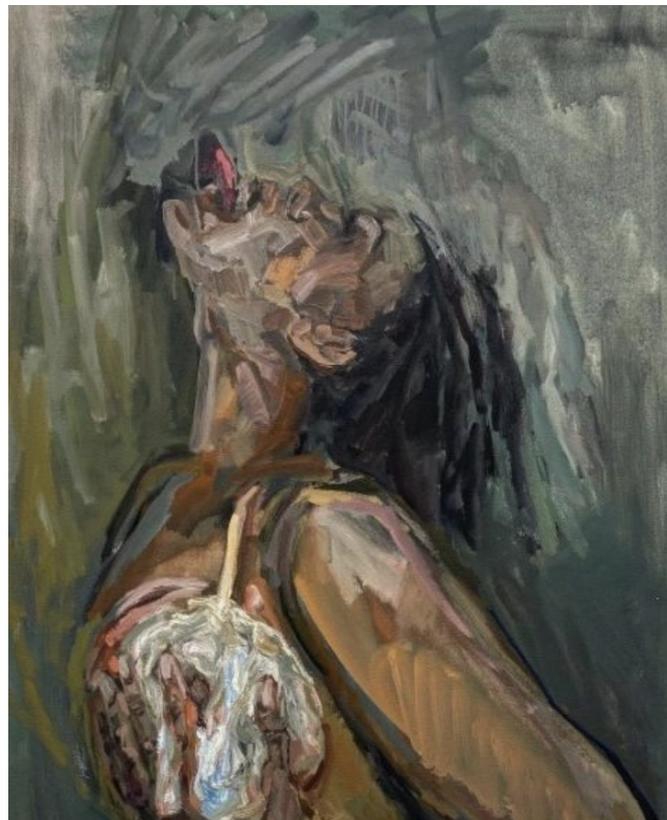


Figura 58. *O êxtase.* Márcia Falcão, 2022.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão

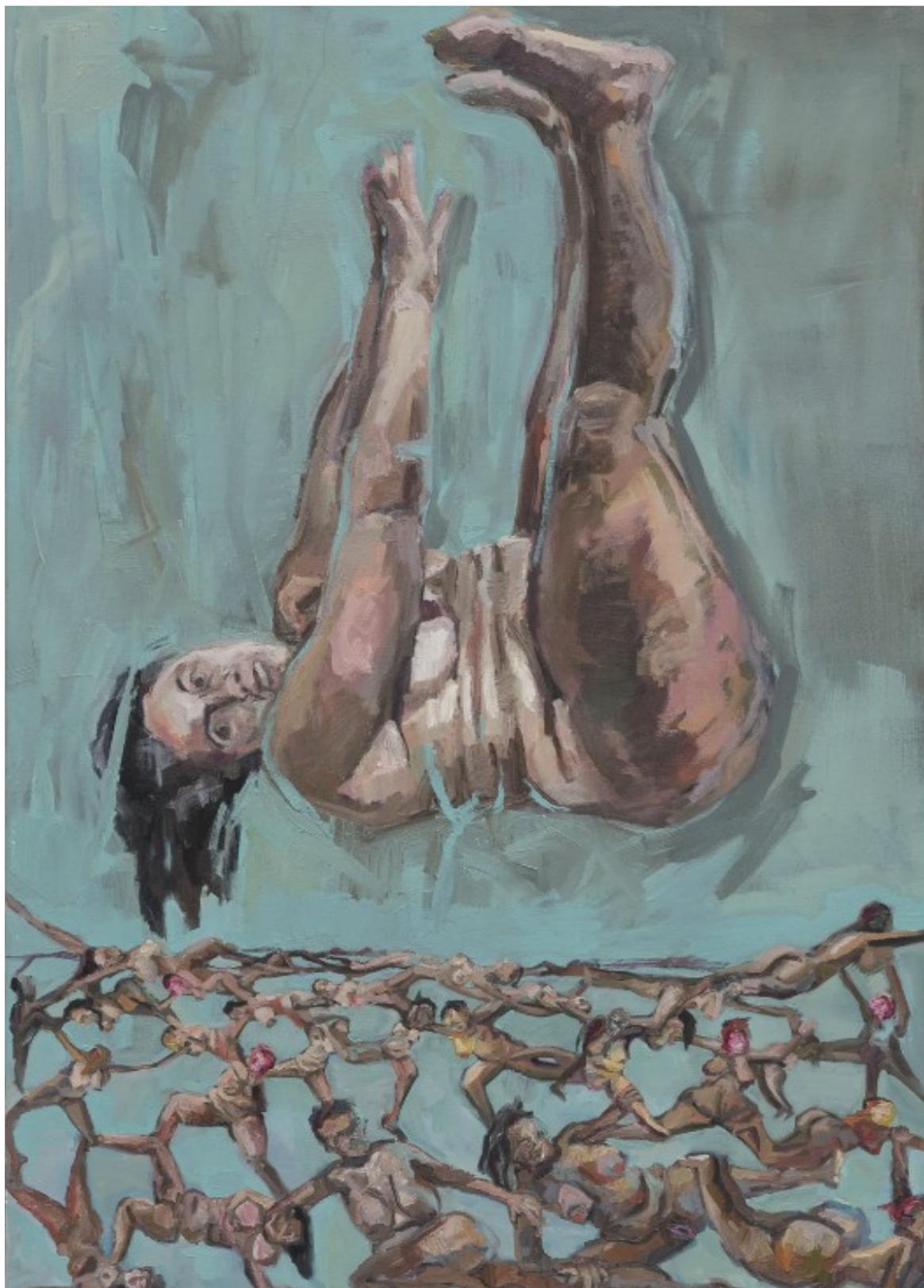


Figura 59. *A rede*. Márcia Falcão, 2022.
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 60. *Olhar de Tia Ciata*. Márcia Falcão, 2022.
Acrílico, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão



Figura 61. *Olhar de Mãe Aninha de Xangô*. Márcia Falcão, 2022.
Acrílico, óleo e pastel oleoso sobre tela. Fortes D'Aloia & Gabriel.
Fonte: Coleção Márcia Falcão

10. Considerações finais

O trabalho aqui realizado observou diferentes modos de *enquadramento* e de *desenquadramento* do corpo. Para isso, organizou uma imersão nas epistemes foucaultianas, espaços de saber que definem critérios de ordem, de observação e de disposição das coisas, dos objetos, dos conhecimentos, dos arranjos de poder. Observou também como se deram os contornos do corpo em tais espaços. Dessa maneira, analisou como a episteme clássica concebeu um sujeito distanciado, voltado às leis universais, garantidor do pleno funcionamento dos jogos de signos e da representação. Interpretando o corpo como uma máquina, vimos como os modos de apreensão clássicos advogavam contra os cinco sentidos do corpo, interpretando-os como enganadores. Assim, o espaço de saber percebe que é no encontro com a alma que o sujeito – e o ser corpo – deve ser conduzido à verdade e a “verdadeira” ordem das coisas. A representação, nesse sentido, aparece como um modo mais fiel de exposição do conhecimento. E é nessa esteira que vemos o aparato da câmara escura surgir como uma figura epistêmica de excelência, atuando e traduzindo o mundo sem interferência, garantindo as relações e as posições das coisas.

Mas vimos também que é a partir do entendimento do corpo como uma máquina que vão sendo organizados múltiplos mecanismos administrativos, médicos e jurídicos com o objetivo de corrigir os sujeitos desviantes, conduzindo-os às melhores condutas, concebendo normas e leis voltadas à sua correção. Nesse percurso, observamos também a eclosão de diversas disciplinas que objetivam um “melhoramento” do indivíduo e do corpo social – nascem aqui a ideia de um sujeito normalizado, capacitado e adequado às novas atividades que emergem no seio da experiência moderna que se inicia. Aqui, já estamos na episteme moderna, um espaço de saber que organiza uma série de conhecimentos e técnicas a fim de majorar os sujeitos e os seus corpos. Nesse espaço, observamos, por exemplo, novos modos de conceber o corpo e a doença, inaugurando práticas baseadas naquilo que “faz o homem viver”. Com isso, a medicina social irá se concentrar em organizar políticas de saúde para uma população urbana em ascensão. E mais, vemos também se esboçar nos indivíduos uma íntima relação entre corpo, costumes, gestos e identidade, sendo compostas camadas homogêneas de sujeitos,

com práticas, desejos e sociabilidades compartilhadas. É desse modo que observamos como um amplo investimento corporal pelos mecanismos de poder recaem em efeitos transformadores na constituição subjetiva dos indivíduos.

Nesse momento partimos para as análises elaboradas por Jonathan Crary, observando os limites ambivalentes entre atenção/desatenção desses sujeitos que habitam um solo em que rápidas transformações vão sendo desenhadas. Vemos, a partir das análises das obras de Manet, como as subjetividades escapam dos movimentos enquadrantes. Nesse sentido, observamos como as disciplinas vão se desenvolvendo, procurando encurtar, ou mesmo reverter, as experiências desviantes do corpo, procurando a qualquer custo o normalizar.

Dessa constatação de que o corpo e as subjetividades escapam, partimos para análises de operações de seu desenquadramento. Na medida em que o entendemos como um local de inscrição móvel, transitório, o vemos como um território em que múltiplas possibilidades podem ser inscritas. Assim, elaboramos análises de quatro obras de artistas contemporâneos que borram os sentidos do corpo, confrontando alguns dos pressupostos enraizados pelas estruturas epistêmicas.

As obras *Ondina* e *Ipupiara*, de Walmor Corrêa, fazem parte de nosso primeiro exercício exploratório. Vimos como o artista borra os sentidos do atlas científico ao posicionar figuras fictícias – interpretadas como próprias da episteme da semelhança – em uma linguagem e visualidade típica da ciência clássica e moderna. Assim, observamos como Corrêa brinca com os sentidos de “modalidade”, uma vez que surrupia os atributos que circulam nesse meio e mensagem.

As obras de Regina Parra, *A perigosa* e *Lasciva*, desenham movimentos de desenquadramento na negação de certos pressupostos médicos que atuam historicamente recortando e constituindo medidas para os corpos femininos patologizados. Observamos, logo no início da análise, a partir de uma imersão nas imagens de Charcot produzidas em Salpêtrière, como os corpos femininos desviantes encontram, nas práticas médicas modernas, modos de enquadramento que visam curá-lo e normalizá-lo. É nessa esteira que as imagens produzidas por Parra atuam desarticulando as visualidades enquadrantes, compondo novas tramas e novas medidas para os corpos femininos.

A obra da artista argentina Nicola Costantino, intitulada *O verdadeiro jardim nunca é verde*, elabora, a partir da exposição de figuras da mitologia, outros modos de ver o corpo feminino. Na análise, indicamos como Costantino concebe a representação como um modo de fissurar o solo da arte ocidental. A partir de uma experiência individual, vemos a artista articular possibilidades de transgressão, confrontando os saberes e as normas de uma época. Nesse sentido, Costantino se revela ao colocar-se corporalmente na obra a partir das figuras mitológicas de Tétis, Afrodite/Vênus e Ártemis/Diana, tomando para si suas forças simbólicas. O ato individual da artista abre possibilidades para uma reformulação discursiva: ao representar essas figuras, lança novas interpretações, indicando novos modos de ver, de olhar e de narrar seu próprio corpo.

As obras elaboradas pela artista Márcia Falcão nos ajudam a perceber possibilidades para os corpos periféricos. A partir da noção de *Dobras*, de Deleuze, buscamos pensar sobre a vida e a obra da artista, refletindo sobre um modo particular de elaboração de resistências. Observamos como os traçados elaborados por Falcão levam a um transbordamento, reverberando em novos modos de contemplar e de narrar as temáticas do corpo, do gênero e da violência. Indicamos que o seu trabalho diz respeito a uma articulação de possibilidades narrativas, a partir de novos signos visuais, que provocam *dobras* nos espaços de representação comuns.

Após relembrar o percurso elaborado nesta tese, aqui, mais do que apontar para conclusões, buscamos deixar um espaço em aberto para que novas e outras análises e práticas, com o intuito de desarticular os enquadramentos do corpo, sejam realizadas. Indicamos, portanto, a necessidade de se colocar luz sobre esses trabalhos que procuram – à sua maneira – desmembrar essas estruturas, afirmando os modos de resistência e as potencialidades do corpo.

11. Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Valencia: Pré-textos, 2010.
- ALVAREZ, Marcos César. A criminologia no Brasil ou Como tratar desigualmente os desiguais. **Dados – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, Volume 45, n. 4, 2002, pp. 677-704.
- ANCHIETA, Padre José de. **Carta de São Vicente** [Caderno n. 7 da série Documentos históricos]. São Paulo: Conselho Nacional da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica, 1997. Disponível em: <http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/Caderno_07.pdf>. Acesso em 20 jun. 2021.
- ANDRADE, D. P. (2007). Vidas paralelas: Foucault, Pierre Rivière e Herculine Barbin. **Tempo Social**, 19(2), 233-252.
- ANDRADE, E. C. P.; SPEGLICH, E.; ROMAGUEIRA, A. Dispersões, distensões e(m) emoções: arte, ciência, ser-á?. **ComCiência**, n. 10, 2008. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000300016&lng=e&nrm=iso>. Acesso em 20 jun. 2021.
- ANDREOTTI, João Duvilio de Biazzi; BARROS, Mirna Duarte. Tratado de Anatomia humana de Bourgeroy: beleza e arte na anatomia. **Revista de divulgação científica da Sociedade Brasileira de Anatomia**, ano 1, v. 4. São Paulo. Outubro/Novembro, 2010.
- ANIC, Laura Calvi. **Ela continuou**. [website], 2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-artista-regina-parra-fala-sobre-a-luta-contra-uma-doenca-grave-e-os-impactos-em-seu-trabalho>>. Acesso em dezembro de 2022.
- ARANALDE, Michel Maya. Reflexões sobre os sistemas categoriais de Aristóteles, Kant e Ranganathan. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 38, n. 1, p. 86-108, jan./abr. 2009.
- ARTIFON, Sara. **Ondina e as formas em metamorfose**: uma poética inquietante. Dissertação de Mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.
- ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.
- BACON, Francis. **Novum Organum**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- BALBI, Clara. **Regina Parra usa a própria vida para retratar o feminino dilacerado**. [website], 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/regina-parra-usa-a-propria-vida-para-retratar-o-feminino-dilacerado.shtml>>. Acesso em dezembro de 2022.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTRA, Roger. **Wild men in the looking glass**: the mythic origins of European otherness. Ann Arbor: Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- BECCARI, Marcos. **Sobre-posições**. Rio de Janeiro: Áspide, 2019.

BECCARI, Marcos; PRANDO, Felipe. **Bordas: transversalidades discursivas em arte e design**. Rio de Janeiro: Áspide, 2020.

BENELLI, S. J. Foucault e a prisão como modelo institucional da sociedade disciplinar. **A lógica da internação: instituições totais e disciplinares (des)educativas** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014, pp. 63-84.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Rocco, 1999.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**. São Paulo: Paulus, 1990.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Porto Alegre: Globo, 1982.

BORGES, Viviane Trindade; CAPONI, Sandra. A assistência psiquiátrica a crianças anormais no Hospital Colônia Sant'Ana (Santa Catarina, Brasil, 1940). **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, out-dez 2018, p. 1239-1259.

BOSING, Walter. **Hieronymus Bosch cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno**. Köln: Taschen, 1991.

BOURGERY, Jean-Baptiste Marc. **Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire**, Paris: C.-A. Delaunay, 1831-1854.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANGUILHEM, Georges. **Michel Foucault: morte do homem ou esgotamento do cogito?** Goiânia: Edições Ricochete, 2012.

CAMPOS, Daniela Queiroz; FLORES, Maria Bernadete Ramos. Vênus desnuda: a nudez entre o pudor e o horror. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n.2. Porto Alegre. Abril/Junho, 2018.

CAMPOS, Marcelo. **Coleção MAR + Enciclopédia Negra**. [website], 2022. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/colecao-mar-enciclopedia-negra/>>. Acesso em julho de 2022.

CARVALHO, Carla Gavilan. Nem perfeita, nem recusável: simplesmente falha. A ciência a partir dos questionamentos da arte. **IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, v. 3, n. 1, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. Hipupiaras, botos e mães d'água... In: **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

CASSIANO, M. & FURLAN, R. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. **Psicologia & Sociedade**, 25(2), pp. 372-378, 2013.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2012.

CHAZAN, L. K. Construções do olhar e do corpo. **Meio quilo de gente: um estudo antropológico sobre ultrassom obstétrico** [online]. Rio de Janeiro: Editora

- FIOCRUZ, 2007, pp. 25-50. Antropologia e Saúde collection. ISBN 978-85-7541-338-8.
- CHIARELLI, Tadeu. Aproximações. In: **Walmor Corrêa** [website], 2002. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/apropriacoes>>. Acesso em 20 jun. 2021.
- CHOULANT, Johann Ludwig. **History and bibliography of anatomic illustration** (1852), ed. and trans. Mortimer Frank (Chicago, 1920).
- CLARK, Kenneth. **O nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.
- CORRÊA, Walmor. **Unheimlich** – imaginário popular brasileiro. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2006.
- CORRÊA, Camilla da Silva. **Ressonâncias do fantástico: um estudo interartes de “O Jardim das delícias terrenas”**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, 2019.
- COSTA, Carlos Eduardo Félix da; PORTUGAL, Daniel. B.; SARINHO, Rafaela Travassos. Ondina: sobre as relações entre verdade, imagem e natureza. **Concinnitas**, v. 21, n. 38, Rio de Janeiro, maio de 2020.
- COSTANTINO, Nicola. In: PAZ, Dolores Pruneda. **Costantino: “En el futuro no se va a comer carne y tampoco va a haber sexo”**. Buenos Aires, 2016. Disponível em: <<https://www.telam.com.ar/notas/201611/169498-nicola-costantino-muestra-el-verdadero-jardin-nunca-es-verde-el-jardin-de-las-delicias-el-bosco.html>> Acesso em maio de 2021.
- COSTANTINO, Nicola. In: DI VITO, Sol. **¿Cómo es Real Absoluto, la espectacular muestra de Nicola Costantino en el museo MAR de Mal del Plata?** Buenos Aires, 2019. Disponível em: <<https://malevamag.com/real-absoluto-asi-es-la-interesante-y-cautivadora-muestra-de-nicola-costantino-en-el-museo-mar/>> Acesso em maio de 2021.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DASTON, Lorraine and GALISON, Peter. The Image of Objectivity. Representation, n. 40, **Special Issue: Seeing Science** (Autumn, 1992), pp. 81-128. Published by: University of California Press.
- DASTON, Lorraine. **Historicidade e objetividade**. São Paulo: LiberArs, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESCARTES, René. **O mundo ou Tratado da luz e O homem**. Campinas: Unicamp, 2009.
- DESCARTES, René. **A dióptrica**. Discursos i, ii, iii, iv e viii, trad. de J.P. Ramos, *Scientiæ studia*, São Paulo, v. 8, n. 3 (2010).
- DESCARTES, René. **As paixões da alma**. São Paulo: KTTK Editora, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad**. Editorial Losada, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Lisboa: Editora KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDEROT, Denis. *Cartas sobre os cegos*. In: **Os pensadores: textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DORLIN, Elsa. Responder. **Autodefesa: uma filosofia da violência**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- DORLIN, Elsa. Epistemologias feministas. **Sexo, gênero e sexualidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FALCÃO, Márcia. In: Golçalves, Clarisse. **Entrevista Márcia Falcão**. [website], 2020. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/07/31/entrevista-marcia-falcao/>>. Acesso em julho de 2022.
- FALCÃO, Márcia. In: Pereira, Jorge. **Márcia Falcão e o desejo do real**. [website], 2021. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/marcia-falcao-e-o-desejo-do-real/>>. Acesso em julho de 2022.
- FALCÃO, Márcia. **Entrevista cedida a Rafaela Sarinho**, 2022.
- FERNANDES, Maria das Graças Melo. O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, n. 19, v. 4, p. 1051-1065, 2009.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção tecnologia e subjetividade moderna. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, p. 1-19. Agosto de 2005.
- FONSECA, Raphael. **Cacos vermelhos**. [website], 2022. Disponível em: <<https://fdag.com.br/app/uploads/2021/05/marcia-falcao-texto-critico-raphael-fonseca-pt.pdf>>. Acesso em julho de 2022.
- FONSECA SOUZA, Beatriz Francisca. **Políticas de subjetivação: um estudo acerca da política de relação com o outro na contemporaneidade**. Dissertação de mestrado em Psicologia Social da Universidade Federal de Sergipe, 2013.

- FORTES, Hugo. Problematização acerca da Imagem enquanto Conhecimento da Natureza. **Prometeica Revista de Filosofia y Ciencias**, n. 17, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge: select interviews and other writings**. New York: Pantheon Books, 1980.
- FOUCAULT, Michel e SENNETT, Richard. Sexuality and solitude. **London Review of Books**, 1981.
- FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU editora, 2003.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Manet and the object of painting**. Londres: Tate Publishing, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. De outros espaços. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2019a.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019b.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019c.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020a.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020b.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020c.
- GEERTZ, Clifford. **Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology**. New York: Basic Books, 1983.

- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GONÇALVES, Maria Lívia Conceição Marques Ramos. **A instalação Memento Mori, de Walmor Corrêa, como artefato de divulgação científica**. Dissertação de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.
- GRAY, Henry. **Anatomy: descriptive and surgical**. Londres: John W. Parker and Son, 1858.
- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. São Paulo: Editora Vozes, 2011.
- KANT, I. **Prolegômenos a qualquer metafísica futura que possa apresentar-se como ciência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- KOEDT Anne. The Myth of Vaginal Orgasm. In: Koedt, Anne; Levine, Ellen; Rapone, Anita. **Radical Feminism**. New York: Quadrangle Books, 1973.
Disponível em:
<http://feminist-reprise.org/docs/RF/MYTH_VAGINAL_ORGASM.pdf>.
Acesso em jan. de 2022.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.
- LAVAL, Christian. Foucault e a experiência utópica. In: Foucault, Michel. **O enigma da revolta**. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.
- LEEUWEN, Theo Van. **Introducing social semiotics**. London; New York: Routledge, 2005.
- LEVORIN, Bruno. **Lasciva**. [website], 2020. Disponível em:
<<https://brunolevorin.com/lasciva>>. Acesso em dezembro de 2022.
- MCLAREN, Margaret A. **Foucault, feminismos e subjetividade**. São Paulo: Intermeio, 2016.
- MACEDO, Lurdes. Sobre o “Jardim das delícias” como modelo de análise dos processos intercultural. **Revista Comunicação e Sociedade**, v. 32, pp. 225-238, 2017.
- MARCELINO, Luciana. Detalhe em movimento ou a sobrevivência da ninfa. **Gambiarra**, n.7, pp. 87-101, dezembro de 2015.
- NASSAU. Juçara de Souza . Entre o disforme e o monstro: o corpo espetáculo. In: Encontro Internacional e XVIII Encontro de História ANPUH-RIO, 2018, Niterói. **Anais de Encontro Internacional e XVIII Encontro de História ANPUH-RIO**, p. 1-12, 2018.

POGREBINSCHI, Thamy. Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder. **Lua Nova Revista de Cultura e Política**, n. 63, pp. 179-201, 2004.

ORELLANA, R. C. As palavras e as imagens: uma arqueologia da pintura em Foucault. **Princípios: Revista de Filosofia** (UFRN), [S. l.], v. 21, n. 35, p. 5-35, 2014.

ORFEU. A Afrodite. In: ANTUNES, Pedro Barbieri. **Hinos Órficos**: edição, estudo geral e comentários filológicos. Trabalho de dissertação do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

PARACELSO. **Opera Omnia – A chave da alquimia**. São Paulo: Três, 1973.

PARACELSO. A Book on Nymphs, Sylphs, Pygmies and Salamanders, and on the Other Spirits. In: _____. **Four Treatises of Theophrastus Von Hohenheim Called Paracelsus**. Trans. C. L. Temkin et al. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

PARRA, Regina. **Talvez a ponte nunca seja restaurada, o esboço nunca seja concluído, a narrativa não tenha continuação**. [website], 2020. Disponível em: <<https://brunolevorin.com/lasciva>>. Acesso em dezembro de 2022.

PARÉ, Ambroise. **On monsters and marvels**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

PORTUGAL, Daniel B. Imaginando o humano a partir da máquina: entre a ontologia, a epistemologia e a ética. In: Oliveira et al. (Org.). **Imaginários tecnocientíficos** v.1. São Paulo: FEUSP, 2020.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. **Letras Clássicas**, n. 5, pp. 109-130, 2001.

RIEU, E. V. Introdução à edição de 1950. In: HOMERO. **A Ilíada**. São Paulo: Penguin Books, 2013.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

ROHDEN, Fabíola. A construção da diferença sexual na medicina. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, n. 19, supl. 2, p. 201-212, 2003.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: Maria Cristina Magalhães (Org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Escuta, 1995.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997.

- ROLNIK, Suely. Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.
- SAFATLE, Vladimir. Arqueologia das sombras da razão. In: FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SANTOS, Luís Henrique. Biologia tem uma história que não é natural. In: COSTA, M. V (org.). **Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- SARINHO, R. L. T.; COSTA, C. E. F. da. O jardim de três deusas: a representação como experiência de si em Nicola Constantino. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 400 - 420, 2022.
- SARINHO, Rafaela Travassos. Visibilidade vulnerável: um olhar sobre imagens de corpos femininos. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 54-68, jul.-dez. 2022.
- SCHIEBINGER, L. **Nature's body: sexual politics and the making of modern science**, Londres: Pandora, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil de 1870 - 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SERRES, Michel. **Variations sur le corps**. Paris: Le Pommier, 1999.
- SOUZA, Fabiane Marques de Carvalho. Las meninas de Velásquez na arqueologia de Michel Foucault. **O que nos faz pensar**. v. 13, n. 16 (2003).
- STENGERS, I. The deceptions of power: psychoanalysis and hypnosis. **Sub-Stance**, v. 62-63, 1990.
- FURTADO, Matheus Silveira; SCHOLZE, Sara de Oliveira Lima (2021). Real fantástico? O deslumbramento científico em Walmor Corrêa. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.2, n.1, p. 75-89, jan./jun. 2021.
- TALAMONI, ACB. Anatomia, ensino e entretenimento. **Os nervos e os ossos do ofício: uma análise da aula de Anatomia**. São Paulo: UNESP, 2014.
- THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- VASCONCELOS, Julya. **A poética do desconforto**. [website], 2022. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/263/regina-parra-1>>. Acesso em dezembro de 2022.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WERNECK, Jurema. Olhos d'água. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.