

Corpo e imagem: excessos em deslocamento

*Ana Lúcia Mandelli de Marsillac**
*Edson Luiz André de Sousa***

Quando um corpo se desloca de um lugar a outro, de um tempo a outro, temos a chance de acionar novas imagens que cumprem uma função crítica, ou seja, redesenham nossa relação a um tempo e a um espaço. Por isto, na história da humanidade o conhecimento sempre esteve associado a estes deslocamentos: os viajantes, os nômades, os migrantes traziam com seus corpos ansiosos por novas paisagens a inquietação de outros universos. Por vezes, no deslocamento de retorno levava o germe da diferença. Contudo, estes deslocamentos podem ser pensados em diferentes estatutos: de um lugar a outro, de um tempo a outro, de uma lógica a outro, de um pensamento a outro. Aliás, este último percurso, o do pensamento podemos, também, simplesmente nomear como o trabalho da metáfora. É ela o verdadeiro deslocamento. Quando uma imagem dá as costas à função da metáfora, nos deparamos com uma recusa do contato. Veremos nas imagens que discutiremos neste artigo duas lógicas de deslocamento. O corpo, visto por Rembrandt, é um corpo de contato/deslocamento; o corpo, visto por Gunter Von Hagens, é um corpo da estagnação/imobilismo. Veremos adiante o porquê desta diferença.

O corpo, como qualquer realidade, é, por princípio, paradoxal, impossível de ser totalmente representado, pois guarda uma multiplicidade de sentidos, que, muitas vezes, chegam a se contradizer. Estamos constantemente procurando representar o nosso corpo,

* Psicóloga; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS; Mestre em Psicologia Social e Institucional UFRGS; Especialista em Saúde da Família e Comunidade Grupo Hospitalar Conceição.

** Psicanalista, Doutor em psicanálise e psicopatologia pela Universidade de Paris VII, Professor do Programa de pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da UFRGS. Professor da Especialização em Expressão Gráfica da Faculdade de Arquitetura da PUC-RS. Analista membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.



mas a força lábil das imagens corporais nem sempre passam pelas representações. Elas ligam-se à força das emoções e sensações e é, somente *a posteriori*, que tentamos atribuir significados a elas.

Nossa análise abordará a aparente exaltação do corpo, na contemporaneidade, frente às mais diversas formas de conhecimento. Pensamos que, por trás de uma exaltação da sua forma e da possibilidade de manipulá-lo, pode se esconder um terrível encontro com o real, que apontará para a impossibilidade de lidar com aquilo que escapa à representação.

Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais “privado” (FOUCAULT, 1988, p. 130).

A morte, como nos lembra Foucault, torna-se privada e assustadora, revelando o desejo de evitarmos aquilo que diz de nossa efemeridade. Resistimos a este transitório buscando com unhas e dentes a “bela forma”. O corpo enquanto objeto que pode ser moldado na busca de um ideal de beleza vincula-se, também, a uma imagem de morte, uma vez que nesta posição exclui-se o sujeito que “anima” a labilidade das imagens corporais.

O fenômeno do Belo sustenta o valor imaginário do objeto, porém enquanto valor transitório, incluindo desse modo a questão da finitude e, conseqüentemente, da destruição do ser. A estética do desejo implica uma ficção sobre Belo/Horrível, ou seja, apresenta um duplo aspecto: ao pretender o fechamento da incompletude do ser, ela opera uma abertura para a confrontação com a destruição do ser e, portanto, a uma referência ao não-sentido (FRANÇA, 1997, p. 136).

Neste artigo, abordamos o tema do corpo e da imagem atravessados pela composição Arte e Psicanálise. “[...] arte e psicanálise se encontram na medida em que comprometem o sujeito a uma atitude crítica diante da história que os produziu” (SOUSA, 2001, p. 126). Neste sentido falamos de uma composição, pois abordaremos nosso tema atravessados pelas reflexões destes dois campos, os quais guardam



muita afinidade de olhares. Revelam-se enquanto campos de saber e fazer, que buscam resgatar o sujeito da sua alienação cotidiana.

Arte é uma tentativa de dar forma a essa realidade múltipla, uma tentativa de dar forma ao sem-forma, de dar algum limite ao ilimitado, ao irrepresentável e, paradoxalmente, apresenta-nos, confronta-nos com o informe. A obra carrega consigo aquilo que ultrapassa a aparência, pois a sua imagem não pode ser definida por um único sentido. Sendo assim, o ato criativo é um ato utópico, que busca fazer um contraponto às formas instituídas, resgatando a inconsistência das imagens, a multiplicidade que nelas habitam e que estão anestesiadas pelo senso comum, pela força dos hábitos. A obra coloca em cena o vazio, interdita as imagens em excesso que nos constituem.

Segue daí que a arte não cessará jamais de repetir suas tentativas de liberação, e que, longe de se limitar à invenção de formas estéticas e de visar (ao que parece) o belo, ela desobstrui os conteúdos erótico-escato-mortuários, das quais a pessoa não se purifica jamais completamente. O “sangue” das obras é negro. Sob o véu das formas e das palavras, ele é ao mesmo tempo evidente e enigmático (PASSERON, 2001, p. 10).

Ao mesmo tempo em que analisamos as imagens produzidas pela Arte promovendo esta liberação de conteúdos dos quais nos fala Passeron, percebemos que as imagens que invadem nosso cotidiano, através da mídia, promovem por outro lado alienação.

Welsch (1995) analisa que a estética transformou-se num valor autônomo, ou até mesmo em uma moeda padrão da sociedade. Esta moeda, que valora os produtos de consumo, tem atribuído valor também aos corpos, tornando-os objetos a serem consumidos. O corpo do aparecer sonha em poder prescindir do outro, portanto é um corpo que produz um falso deslocamento, pois neste movimento há sempre uma certa recusa ao contato.

Bavcar¹ reflete que se vive, no mundo moderno, mais para a imagem de si, do que para si mesmo. Busca-se transformar o corpo em um objeto de arte, mas esquece-se que o corpo tomado como objeto de arte é um estereótipo a serviço da obsessão de estetismo.

¹ Em uma conferência realizada na Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), dentro da atividade do Núcleo Passagens: Ato criativo e ato analítico, em 18/5/2003.



A liberação da imagem física da sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichê que, como tais, podem se justificar por elas mesmas. A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que freqüentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens (BAVCAR, 2000, p. 18).

A estetização contemporânea longe de promover maior bem estar subjetivo, aliena o sujeito aos ideais pré-estabelecidos como se fossem os únicos possíveis, promovendo mais mal-estar. Este mal-estar pode ser pensado por duas vias: a primeira delas é que aquilo que se torna norma “funciona” como a melhor alternativa para todos os sujeitos, excluindo, dessa forma a singularidade. Ser diferente do padrão social não é assumido como uma opção própria e sim como uma incapacidade subjetiva de adequar-se à norma. Em segundo lugar, na medida em que a aparência do corpo é vinculada ao ser do sujeito, reforça-se a suposição de que é possível moldar-se ao suposto “ideal”. Essa suposição também causa mal-estar por ser uma proposta impossível de ser alcançada, fazendo com que muitas pessoas envolvam-se em uma obstinada transformação corporal ou, até mesmo poderíamos dizer, em uma tortura corporal na busca da imagem perfeita e do ser completo. “Onde tudo é belo, nada mais é belo; estimulação ininterrupta conduz ao embotamento; estetização vira anestetização (WELSCH, 1995, p. 18).

Essa estetização da realidade que busca se instituir enquanto norma, homogeneizando os gostos, apagando a singularidade, a multiplicidade subjetiva e corporal; esvaziando a potência metafórica do que se faz e o que se diz produzindo, portanto, uma recusa ao deslocamento. Desde o ponto de vista da psicanálise, a estética tem valor fundamental na medida em que põe em cena uma experiência de fragmentação, presentifica o sem sentido e, paradoxalmente, liberta novos significados.

A estética do desejo, implícita no pensamento freudiano, é uma negatividade, pois a dimensão da felicidade e da plenitude está fora do plano da criação. Freud assim oferece os subsídios para subverter outros discursos sobre estética e propicia a proposta de uma estética em psicanálise, porque é ele que formula uma teoria que reconhece nos sujeitos humanos uma agressi-



vidade e um narcisismo primários, e que ambos, uma vez implicados na cultura, pelo destino da sublimação, vão manter o paradoxo do mal-estar enquanto permanente. Quanto mais renunciamos às satisfações pulsionais, mais mal-estar produzimos [...] não há pensamento idealista que se sustente, o estranho habita em nós, não há como suprimi-lo (FRANÇA, 1997, p. 138).

O belo a um só tempo encanta e desestabiliza. A estética do desejo põe em cena a face oculta que nos habita, enquanto um campo de intensidades que redimensionam o circuito pulsional. A potência do belo, dessa forma é a de produzir outros sentidos, outros significantes que retirem o sujeito do hábito que o conforta e, paradoxalmente, o aliena; e é nesse sentido que o belo também nos ameaça.

A riqueza do desperdício



IMAGEM 1: Obra de Rembrandt, "A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp", 1632.



[...] a parafernália mística [...] talvez representasse um meio simbólico de prevenir os homens contra a ameaçadora destrutividade que o olhar objetificante silenciosamente prenunciava. Foi preciso o aparecimento do dualismo cartesiano, distinguindo o corpo e a alma, para que as dissecações e olhares objetificantes pudessem ser suportados. Estamos aqui diante de um dos momentos mais intensamente dramáticos da história de nossa sensibilidade moderna, pois, a partir dele, a magia da corporalidade humana se verá crescentemente reduzida à lógica do mecanismo (RODRIGUES, 1999, p.59).

A obra de Rembrandt: “A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp” (Imagem 1), que data de 1632, mostra-nos um cenário de iniciação à pesquisa da carne, da materialidade do corpo. Rembrandt expõe o corpo a partir de uma imagem alegórica, que traz a morte para dizer da vida. Alegoria, sabemos, indica a presença de uma linguagem em verdadeiro deslocamento, pois se trata sempre de outro dizer (allo-agorein).

A obra de Rembrandt é por excelência uma pintura barroca. Benjamin (1984), na sua tese *Origem do drama Barroco alemão*, em 1923, ao pensar sobre a expressão plástica no Barroco, sublinha que em muitas destas obras encontramos um estilo habitado pela antecipação da catástrofe que aniquilará o mundo. Porém, não se trata de uma catástrofe messiânica e sim a do destino, da conscientização da efemeridade da vida humana. Ainda que na Idade Média, existisse uma profunda consciência da fragilidade do homem, havia a perspectiva da redenção no paraíso. Todavia, em função de vários movimentos sociais, passa-se a não ter mais certeza na salvação. O Barroco, enquanto estilo, revela nas suas obras uma visão da imanência da vida, da sujeição do homem às forças da natureza.

Através de um jogo de luzes, Rembrandt convoca nosso olhar para a luminosidade do cadáver, que já tem um antebraço dissecado pelo Doutor Tulp. A cena também é composta por mais sete homens vestidos com pomposas golas brancas, que olham atentamente para algo que não necessariamente é o cadáver em exposição. Apenas dois estão com o olhar dirigido ao que se encontra no centro da tela, sugerindo-nos que há algo a mais para ser olhado.



Trata-se, neste caso, de um retrato de grupo que representa um célebre médico de Amsterdã rodeado dos seus colegas, estudantes e curiosos no momento em que começa uma dissecação, *ato raro e espetacular*. [...] Enquanto que, outrora, o curso de anatomia se desenrolava geralmente diante de um esqueleto, é o *cadáver* que, presentemente é *objeto de estudo*. Este é apresentado em cima de uma mesa de dissecação como o corpo de um *Cristo* morto (PRATER, 1997, p. 118, grifos nossos).

A tela põe em cena uma lição de anatomia, ato, para época, raro com cadáveres e, assim, espetacular enquanto objeto de estudo, mas para Rembrandt também como cena para a arte. A dissecação revela uma tentativa de desvelar o que há por dentro do homem, de encontrar a uniformidade da estrutura. O foco é para um cadáver, que remete a figura de Cristo, pelo pano que cobre sua genitália, sugerindo, assim, uma transgressão daquilo que era sagrado outrora.

Também há algo de enigmático no olhar daqueles homens. Olhares que desorganizam a imagem, sugerindo que a tela tenha dimensões maiores, as quais ultrapassem os limites da pintura. Olhamos para um espaço que nos contempla um espaço que é olhado por esses homens, mas o qual não é vislumbrado por nós. São os expectadores, portanto, que diante da tela se sentem dissecados por um movimento de imagens que interpela, que interroga, quer saber mais, que busca penetrar nossos espaços psíquicos. A pintura de Rembrandt adquire, portanto, movimento.

O Barroco revela em seu espírito inquieto uma tentativa de desorganizar a ordem anterior. A alegoria barroca coloca em cena um excesso, a riqueza do desperdício, a multiplicidade de sentidos em contradição com a pureza e a unidade de significação. “A subjetividade, caindo como um anjo no abismo é trazida de volta pelas alegorias, e fixada no céu...” (BENJAMIN, 1984, p. 258).

A alegoria constituiu-se o traço fundamental do Barroco e tornou-se a marca mais importante da sua época, bem como um analisador de um modo de retratar o corpo. A partir da obra de Rembrandt, pensamos na alegoria enquanto conceito que nos permite analisar



a obra no conjunto de uma história, mas também como fragmento da história, a - histórica na sua organização interna.

[...] a alegoria mostra ao observador a faccies hippocratica da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Benjamin assinala a dimensão crítica em que consiste o excesso alegórico. De acordo com este autor, a alegoria traz a morte e quer significar a história, ou melhor, a hipocrisia do encadeamento linear da história. A imagem alegórica dá a ver a metamorfose do vivo no morto. Aqui um radical deslocamento. O homem é despedaçado e transforma-se em alegoria, a qual está para além do belo. A alegoria é ruína, é delito contra a paz e contra a ordem. A partir do reconhecimento da transitoriedade do mundo, da alienação humana à história contínua, lógica e cronológica; a alegoria quer tornar-se figura para a eternidade. O cadáver, dessa forma, é a alegorização da phisis.

Para pensar a vida, portanto, nada melhor do que a morte, já que viver é perder o corpo. [...] É o descentramento crítico da “vivificação ilusionista” que pode arrancar o significado das ruínas do corpo, da carne dilacerada e não da figura harmoniosa (PERRONE, 2004, p.121).

Rembrandt põe em cena o corpo, evidencia uma parte da sua anatomia, a sua ruína, sua carcaça. Retrata a dissecação do corpo, fazendo dele alegoria. Traz a objetividade e o domínio tão vislumbrados pelo homem; mas, ao mesmo tempo, faz crítica a esta lógica, que pretendia sobrepor-se à subjetividade e ao múltiplo tão presente em épocas anteriores. O cadáver distorce nosso olhar, causa estranhamento e revela que o corpo não nos é totalmente disponível e coerente, dando a ver a sua transitoriedade e efemeridade.



A eternidade da bela forma

Trazer um cadáver à cena não é por si só algo que diga de uma postura crítica quanto à suposição da supremacia humana. A partir dos anos 1990, por uma via de afirmação ao antropocentrismo, Gunter Von Hagens, médico anatomista, faz exposições públicas de cadáveres em museus e galerias de arte (Imagens presentes no SITE: www.bodyworlds.com). Ele os apresenta, ao público leigo, na forma de esculturas e, também, faz dissecações em público.

Hagens quer que seu trabalho seja arte, já que se coloca como o “quadro vivo de Rembrandt”. Procura recriar “A lição de anatomia do Doutor Tulp”, colocando um chapéu similar ao dele, no momento em que realiza uma dissecação em público. Conforme publicado na revista: “Diálogo Médico” (São Paulo, ano 18, nº 7, Março/Abril de 2003), pode-se observar que ele inclusive ornamenta esta sala com uma gravura da obra de Rembrandt. Mas, imediatamente, poderíamos nos perguntar: mostrar no século XX uma performance que remete à cena pintada por Rembrandt no século XVII, de forma descontextualizada e real (já que traz a dissecação do cadáver à cena), diz de uma representação artística?

Em 1978, no Instituto de Anatomia da Universidade de Heidelberg, Hagens inventou uma técnica denominada plastinação. Esta consiste em um processo biológico que substitui os fluidos e gorduras corporais, por alguns polímeros, tais como silicone, resina ou poliéster. A maleabilidade e a aparência do corpo são determinadas, justamente, pela classe do polímero usado. Além disso, a plastinação permite que o corpo, após a morte mantenha a sua cor e torne-se inodoro.

No site do Doutor Hagens, há um link que nos informa sobre a possibilidade de doar seu corpo em vida para o posterior uso da técnica, já que todas as “amostras”, como são denominados os cadáveres no site, são autênticas. Após a morte, os corpos dos doadores passam por uma avaliação médica, para posteriormente serem submetidos à técnica.



Também encontramos, nesse site, um texto sobre “o principal da exposição BODY WORLDS”, onde é descrito que o mais importante é a possibilidade de informar ao público leigo sobre o seu corpo e suas funções, possibilitando perceber a naturalidade do corpo e reconhecer a individualidade anatômica interior. “Todo o ser humano é único”. Apontam que a individualidade não é somente exterior, mas, também, se verifica através do interior do corpo, cada um é único pelas diferentes posições, tipos, tamanhos da estrutura do esqueleto, dos músculos, dos nervos e dos órgãos.

Todos os modelos parecem e são, essencialmente, versões simplificadas da realidade. A autenticidade da amostra, entretanto, é fascinante e permite ao observador maravilhar-se diante da realidade do ser humano.²

² Texto retirado do link: Aim of the BODY WORLDS exhibition, no site: www.bodyworlds.com.

³ De março à setembro de 2003, em Busan - Coreia, por exemplo, foram registrados 1.117.769 visitantes. No mesmo ano, também expôs em Stuttgart, no mês de março, com 106.393 visitantes e em Munique, de fevereiro à agosto, com 860.382 visitantes.

O trabalho de Gunter Von Hagens é muito polêmico, comovendo multidões para assisti-lo³. As imagens do seu trabalho são realmente muito instigantes, já que nos fascinam e nos horrorizam a um só tempo. Muitas pessoas, quando as olham, falam que suas esculturas são perfeitas. E, na medida em que ele usa “amostras” verdadeiras ele é realmente perfeito, pois não se trata de uma representação da realidade. A representação está na cena que ele compõe, na postura do corpo, na situação que se insere e é, nesse aspecto, que se aproxima da arte: na forma de apresentar a cena, pois um cadáver, por mais que permaneça com a aparência que tinha quando vivo e sem cheiro, não se trata de uma escultura. Não temos como desvincular a cena do material que a compõe, seus materiais são corpos humanos ou animais mortos, o que, certamente, redimensiona a cena e nos causa impacto.

Freud, no seu texto: “O mal-estar na civilização”, nos fala que uma das causas de sofrimento que ameaça o ser humano é proveniente de seu próprio corpo, o qual está “condenado à decadência e a dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência” (1988, p. 85). Talvez, o trabalho de Hagens nos fascine por apresentar esse corpo humano já morto, mas ainda perfeito; levando-nos ao sonho da eternidade da bela forma. Além disso, seu trabalho coloca em cena a potência

humana na superação de limites, na medida em que ele ultrapassa a barreira da morte, apresentando-a na realidade cotidiana. A morte plastinada é o congelamento eterno da condição de luto e movimento para novas significações. Dr. Hagens propõe, portanto, imagens que se recusam ao deslocamento. Não há metáfora em jogo: o corpo é o corpo e nada parece estar no lugar de outra coisa abrindo nossas derivações e hesitações de sentido.

A aposta na superação dos limites e na perfeição da forma é peculiar da lógica contemporânea tão divulgada na mídia, através dos bens de consumo e das mais variadas técnicas de intervenção no corpo. Aquilo que, há pouco, era um dos entraves à nossa tão sonhada felicidade plena: o real do corpo, que nos traz a doença, a finitude, à inadequação aos ideais de beleza de uma determinada época, fazendo obstáculo ao princípio do prazer; torna-se passível de inúmeras transformações. O corpo tornou-se mais um dos nossos objetos de consumo, que são passíveis de compra, venda e, até mesmo, passível de ser descartado. Com o surgimento da técnica da plastinação, depois de morto, podemos tornar o corpo uma obra de arte e exibi-lo em uma grande galeria ou museu, para ser visto por milhares de pessoas, por muitos e muitos anos. Essas transformações reorganizam a nossa realidade como uma aventura sem limites.

O gozo pleno está cada vez mais oficializado enquanto ideal; a princípio, todos têm direito a ele. É um desafio que temos diante de nós, refletir sobre a queda de muitos dos limites que, de certa forma, balizavam o que era possível. Certamente, não se trata de ficarmos em uma posição nostálgica, mas, ao mesmo tempo, podemos pensar em uma ética que nos conduza nessa “montanha russa da modernidade”, já que seus efeitos não cessam de se apresentar nos extremismos corporais dos anoréxicos, nas toxicomanias e nas depressões, para citar alguns exemplos da nossa época.

No site da Body Worlds, colocam-nos que uma das intenções do trabalho de Hagens é mostrar ao público que o indivíduo, não só é diferente por fora, mas também através da anatomia dos órgãos. O que nos diferencia e nos singulariza não é propriamente a anatomia,



mas a ficção que suporta o real do nosso corpo, construída a partir da relação com o outro em uma determinada sociedade e época.

A obra de Hagens parece buscar desmascarar o real, mas o que há por trás da pele? Assim como é possível transformar o corpo para ele mostrar-se mais belo, viril, jovem e, com isso, burlar a passagem do tempo e a inquietação que nos habita; busca-se desmascarar a imagem que vela, tirar a máscara que esconde supostamente a essência do ser, a fim encontrar a verdade que nos habita. Se tirarmos o véu o que restará? A ficção subjetiva não é o que, justamente, sustenta o sujeito, não é a máscara o que ele tem de mais singular?

O véu da imagem do outro é uma máscara, a persona com a qual cada um se veste para capturar esse outro-si-mesmo no baile à fantasia em que cada um namora um outro. Entre o sujeito e o olhar interpõe-se a máscara que esconde a falta-a-ser do sujeito e o vazio do objeto. No fim do baile, as máscaras caem. Não era ele, não era ela. Só olhar (QUINET, 2002, p. 136).

Não há uma essência a ser vista. As imagens do corpo sustentam-se através de uma rede simbólica que lhes possibilita sentidos e do seu entrelaçamento com o real. Não há como desmembrar e mostrar apenas uma dessas instâncias, como se fossemos achar a verdade humana.

Gunter Von Hagens mostra-nos a anatomia que só era vista em livros da área, mostra-nos o corpo com seus músculos, nervos, esqueleto, órgãos e nos diz que a sua exposição é importante por proporcionar ao público a possibilidade de conhecer melhor seu corpo e suas funções.

O próprio saber é uma ficção que montamos para poder viver, fazendo um recorte da imensidão da realidade; nesse sentido, o saber é uma espécie de defesa que vamos montando para assegurar o eu. O saber que temos adquirido sobre a anatomia e a fisiologia do corpo não nos garantem, entretanto, uma redução das nossas angústias e uma expressiva redução do adoecimento corporal. O que temos visto, pelo contrário, é que esse saber sobre o corpo

tornou-se norma e o adoecer, bem como a morte, tem se desvinculado da dimensão subjetiva que lhes eram próprias. Nada mais preocupante com o fato de que adoecer ou morrer pode ser lido como uma resposta a uma disfunção neuroquímica, genética, fisiológica. Nesta análise sedentária que se recusa a transitar vemos que a subjetividade está fora, o sujeito não é mais responsável por sua vida.

A morte, as paixões, a sexualidade, a loucura, o inconsciente e a relação com o outro moldam a subjetividade de cada um, e nenhuma ciência digna desse nome jamais conseguirá pôr termo a isso, felizmente. A psicanálise [...] restaura a idéia de que o homem é livre por sua fala e de que seu destino não se restringe a seu ser biológico (ROUDINESCO, 2002, p. 9).

Se falarmos em alguma verdade humana, é da verdade inconsciente que se trata. É desde o inconsciente que o sujeito fala, desde a singularidade que está organizado, que pode enunciar. Não falamos de uma subjetividade fechada e rígida, mas de algo que se constrói constantemente a partir da relação com os outros, endereçada a uma rede de interlocuções. O corpo é parte intrínseca desse sujeito, não é uma propriedade subjetiva, transformá-lo não é sem conseqüências. Ao mesmo tempo, não se trata de saber sobre a verdade inconsciente, não temos como traduzi-la, ela é uma força constante que pulsa em nós. Nesse sentido, a ética da psicanálise não vai à direção de um desvelamento da verdade do sujeito, pois supor uma essência ao sujeito é matar todas as possibilidades de devir.

Ser (do latim Sedere) [...]. Num sentido que aparece já na filosofia grega, o ser se opõe ao devir. Toda coisa que é, é em virtude de duas forças: o ser e o devir. Uma coisa não cessa de mudar no tempo (crescimento, envelhecimento, etc.). Só o ser é estável na coisa, pois sob a multiplicidade das formas que torna essa coisa no tempo, podemos continuar a dizer que ela é. É nesse sentido que, na filosofia grega, o devir sempre é identificado com o não-ser, o não-ser não é a ausência de ser, o nada, mas aquilo que não é o ser, aquilo que é mutável e diverso,



enquanto que o ser é imutável e único (Dicionário básico de filosofia, citado por DERDYK, 2001, p. 20).

O corpo, vinculado apenas ao seu substrato biológico, torna-se palco das manipulações humanas que buscam desvendar a verdade que serviria para todos os sujeitos, a essência do ser. O eu, pensado enquanto efeito de imagem, possibilita-nos pensar na aparência e no para-além-das-aparências, pois o eu desconhece aquilo que lhe move e o que lhe desestabiliza, modificando-o.

Talvez, possamos pensar que a crítica que se faz à obra de Gunter Von Hagens, de que seu trabalho não é uma obra de arte. Exaltar a potência humana e a imagem completa do eu, só reforça a nossa alienação à lógica individualista em que estamos inseridos, encobrendo a falta que nos é constitutiva. Mostre-se! - nos diz a sociedade escópica, que propõe a existência associada ao ser visto. Hagens nos diria: mostre-se, até mesmo morto! já que a morte não mais implica, a partir da técnica da plastinação, a decomposição do corpo e, assim, permaneceremos impenetráveis pela matéria do mundo, presos a nossa individualidade, olhados pelo panóptico onividente⁴, mesmo após a morte.

Para nós, arte é justamente aquilo que compromete o sujeito frente a uma atitude crítica. É uma tentativa de dar forma ao ilimitado, mas, paradoxalmente e necessariamente, deve confrontar-nos à multiplicidade de sentidos, provocando uma abertura no ser e, portanto, uma condição efetiva e enriquecedora de deslocamento.

O trabalho de Gunter Von Hagens não é uma representação alegórica do corpo, pois esta pressupõe simbolização, pressupõe o excesso enquanto promotor de singularidade. A alegoria é um “como se...”, mostra uma coisa para representar outra. O trabalho de Hagens, pelo contrário, não se trata de uma representação. Trata-se de uma mostra direta e sem intermediações, embora deseje que seja reconhecido como arte. Hagens convoca o espectador no real, a partir da materialidade do corpo, dá a ver a anatomia, supondo um espectador passivo. Talvez o seu atrativo, já que suas exposições trazem milhares de pessoas, seja justamente um reforço deste lugar do sujeito contemporâneo enquanto observador de

⁴ O panóptico, idealizado por Bentham é uma estrutura arquitetônica circular com uma torre central. Nesta torre pode se ver toda a estrutura e ao mesmo tempo ninguém de fora da torre consegue ver se está sendo olhado. Idealizada para um presídio. Este modelo de segurança foi analisado por Foucault (2004) que o associou ao modelo de controle da sociedade Moderna.

um mundo que se sobrepõe a ele. Hagens traz a público uma economia do trabalho psíquico, já que dá a ver a materialidade do corpo sem intermediários, sem ambigüidade, sem espaço para a imaginação daquele que observa o seu trabalho. Põe em cena a morte para, paradoxalmente, negá-la através do domínio da técnica e da potência humana.

Resumo: Entendendo a importância do deslocamento, redesenhando nossa relação a um tempo e espaço; neste artigo, buscamos refletir sobre a intrincada relação entre corpo, imagem, excesso e deslocamento. Veremos, nas imagens que discutiremos neste artigo, duas lógicas de deslocamento. Através do referencial psicanalítico, refletimos sobre o potencial de abertura/alienação, deslocamento/imobilismo do sujeito frente a estas imagens. Primeiramente, através da obra: “A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp” do artista Rembrandt, analisamos a imagem alegórica do corpo, uma vez que a alegoria barroca coloca em cena um excesso, a riqueza do desperdício, a multiplicidade de sentidos em contradição com a pureza e a unidade de significação. Em um segundo momento, analisamos o trabalho de plastinação dos corpos, de autoria do médico anatomista Gunter Von Hagens, onde verificamos uma aposta na superação dos limites e na perfeição da forma, excessos peculiares à lógica contemporânea. O corpo, visto por Gunter Von Hagens, é um corpo da estagnação/imobilismo; enquanto o corpo, visto por Rembrandt, é um corpo de contato/deslocamento, confrontando-nos, desta forma, à multiplicidade de sentidos, provocando uma abertura no ser e, portanto uma condição efetiva e enriquecedora de deslocamento.

Palavras-chave: psicanálise, deslocamento, corpo, imagem, excesso.



Abstract: Understanding the importance of the displacement, redesigning our relationship with time and space; in this article, we seek to think about the intricate relationship among body, image, excess and displacement. Through the images that will be discussed in this article, we will see two perspectives of displacement. Using a psychoanalytical reference, we reflect on the potential of opening/alienation, displacement/immobility of the subject in the face of these images. First, through the artist Rembrandt's work: "The Lesson of Anatomy of Doctor Nicolaes Tulp", we analyze the allegoric body image, once the baroque allegory introduces an excess, the wealth of wastefulness, the multiplicity of the senses in contradiction with the pureness and the unit of signification. At a second moment, we will analyze the work of prosthetics of the bodies, created by the anatomist doctor Gunter Von Hagens, where we acknowledge a bet in the overcoming of the limits and in the perfection of the form, excesses that are peculiar to the contemporary logic. The body, as seen by Gunter Von Hagens, is a body of stagnation/immobility; while the body, as seen by Rembrandt, is a contact/dislocation body, confronting us, thus, with the multiplicity of directions, provoking an opening in the being and, therefore, an effective and enriching displacement condition.

Key words: psychoanalysis, displacement, body, image, excess.

Resumen: Entendiendo la importancia del desplazamiento, rediseñando nuestra relación a un tiempo y espacio; en este artículo, buscamos reflexionar sobre la intrincada relación entre cuerpo, imagen, exceso y desplazamiento. Veremos, en las imágenes que discutiremos en este artículo, dos lógicas de desplazamiento. A través del referencial psicoanalítico, reflexionamos sobre el potencial de abertura/alienación, desplazamiento/inmovilismo del sujeto frente a estas imágenes.



nes. En primer lugar, a través de la obra: *A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp* del artista Rembrandt, analizamos la imagen alegórica del cuerpo, una vez que la alegoría barroca coloca en escena un exceso, la riqueza del desperdicio, la multiplicidad de sentidos en contradicción con la pureza y la unidad de significación. En segundo momento, analizamos el trabajo de plastinación de cuerpos, de autoría del médico anatomista Gunter Von Hagens, en el que verificamos una apuesta en superar los límites y en la perfección de la forma, excesos peculiares a la lógica contemporánea. O corpo, visto por Gunter Von Hagens, es un cuerpo de inercia/inmovilismo; mientras el corpo, visto por Rembrandt, es un cuerpo de contacto/desplazamiento, confrontándonos, de esta forma, a la multiplicidad de sentidos, provocando una abertura en el ser y, así una condición efectiva y enriquecedora del desplazamiento.

Palabras clave: psicoanálisis, desplazamiento, cuerpo, imagen, exceso.

Bibliografia

- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- BAVCAR, E. *O ponto zero da fotografia*: Catálogo da exposição. Porto Alegre, Galeria Sotero Cosme, 2000.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, A. *A ficção do si mesmo*: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1998.
- DERDYK, E. *Linha de horizonte*: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIÁLOGO MÉDICO, São Paulo, ano 18, n. 7, Março/Abril de 2003. Disponível em: <www.bodyworlds.com>.

- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FONSECA, T. & ENGELMAN, S. (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- FOUCAULT, M. Direito de morte e poder sobre a vida. In: *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.
- FRANÇA, M. I. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREUD, S. O mal estar na civilização (1930). In: *Obras completas*, v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- _____. Além do Princípio do Prazer (1920). In: *Obras completas*, v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- PASSERON, R. Por uma Poianálise. In: *A invenção da vida: arte e psicanálise*. SOUZA, E. L. A. de; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Orgs.). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 10.
- PERRONE, C. O olhar capturado pela intensidade: Walter Benjamin e o corpo. In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- PRATER, A.; BAUER, H. *A pintura do Barroco*. Taschen: Portugal, 1997.
- QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- RODRIGUES, J. C. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- ROUDINESCO, E. *Por que a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SOUSA, E. Uma estética negativa em Freud. In: SOUSA E. L. A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 126.
- _____. TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- WELSCH, W. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. In: *Revista*, v. 6, n. 9, p. 7-22, Porto Alegre, Maio/ 1995.

e-mail: almmarsillac@hotmail.com

e-mail: edsonlasousa@uol.com.br

Recebido em 25/07/2006.

Aceito em 19/09/2006.