


## (Des)Montagem de corpos: nudez, erotismo e fragmento

*Assembly of bodies: nudity, eroticism and fragment*

Daniela Queiroz Campos\*

 0000-0002-9681-0977

camposdanielaqueiroz@gmail.com

### Resumo

O texto ensaístico propõe uma dupla atividade de montagem. Primeiramente, a montagem foi evocada como atividade motora, uma organização visual do pensamento. Em seguida, se profere também montagem para problematizar a construção de corpos eróticos. Propõe-se colocar lado a lado os corpos montados pelas revistas eróticas aos corpos desmontados, tanto pela violência, quanto pela arte.

### Palavras-chave

Corpo; Montagem; Fragmento

\* Professora de História da Arte da UFSC. Pós-doutorado pelo *Centre d'Histoire et de Théorie des Arts* (CEHTA) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman, com bolsa consentida pelo Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Doutora em História pela UFSC.

### Abstract

*The essay proposes a double assemble activity. Firstly, the assembly was applied as a motor activity for the visual organization of the thought. After that, another assembly was conducted to problematize the construction of erotic bodies. The first bodies, in question, printed covers of erotic magazines, and from these, the presumed montage had been established.*

### Keywords

*Body; Assemblage; Fragment*

## A montagem de imagens

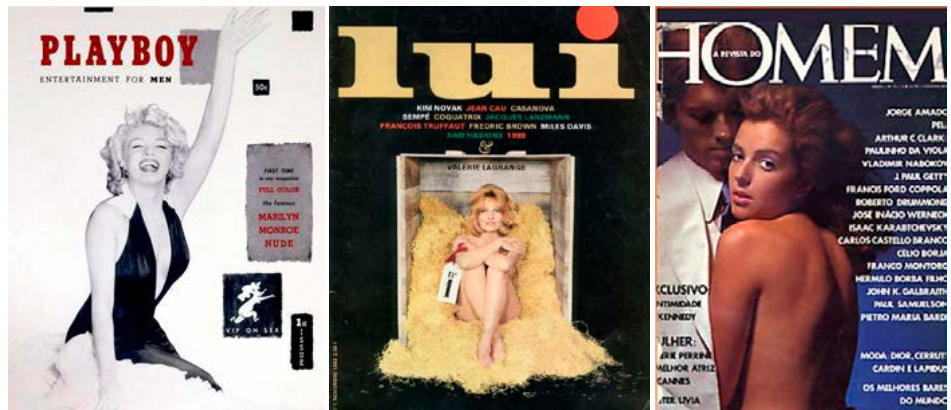
Eu parto da montagem de três imagens. Coloco uma imagem ao lado da outra. Três belos<sup>1</sup> corpos femininos montados pela imprensa periódica do século XX dispostos numa montagem que propõe desmontá-los. Tratam-se das imagens das capas das primeiras revistas eróticas masculinas que alcançaram larga circulação em seus respectivos países. A revista norte-americana *Playboy*, de 1953, com a emblemática imagem de Marilyn Monroe abanando. A revista francesa *Lui*, de 1962, cuja primeira capa trazia a imagem de Valérie Lagrange. E a revista *Homem*, que iniciou a circulação da *Playboy* no Brasil no ano de 1975 e a capa apresentava um homem vestido e uma mulher nua de costas.

A questão primordial desta pesquisa é a montagem da imagem do belo corpo feminino nu. Imagem esta que no século XX passou a figurar majoritariamente nos periódicos impressos de larga circulação. As revistas masculinas eróticas do período consolidaram-se por vincularem em suas páginas ilustrações e fotografias de mulheres nuas. Foi na segunda metade do século XX que as chamadas revistas masculinas eróticas iniciaram uma consolidada circularidade. É a sociedade pós Grandes Guerras Mundiais que começou a produzir, a imprimir e a consumir essa categoria de periódico

Fig. 1  
Capa Revista Playboy,  
1953. Acervo: Bibliothèque  
Nationale de France (BNF).

Fig. 2  
Capa Revista Lui,  
1962. Acervo: Bibliothèque  
Nationale de France (BNF).

Fig. 3  
Capa Revista Homem.  
Acervo: Biblioteca Mario  
de Andrade (BMA).



<sup>1</sup> Neste ensaio utilizo a categoria estética do belo associada ao corpo partindo dos pressupostos clássicos de beleza. Na Antiguidade, Platão e Aristóteles atribuíram ao conceito de belo traços de ordem, medida e proposição. No Renascimento, Alberti reitera a beleza como uma harmonia e acordo entre todas as partes (VASQUEZ, 1999, p.195-196).

É sabido que a revista, também norte-americana, *Esquire* afamou-se principalmente durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial por suas fotografias e ilustrações de provocantes *pin-ups* (Buszek, 2006). As imagens de *pin-ups* foram às grandes guerras de uma maneira inimaginável. Revistas contendo imagens de belas e sensuais bonecas foram distribuídas aos montes nos campos de batalha com o objetivo de fornecer “apoio estratégico às tropas”. Com elas, almejou-se incentivar a masturbação dos soldados e idealmente “prevenir” da homossexualidade (FAVRE, 2012). Destacadamente, durante a Segunda Guerra Mundial, a doce e áspera *pin-up* escapara de seu suporte preferencial – a folha de papel imprensa – e passou a figurar outras superfícies. As *pin-ups* ganharam forma na pele humana – através das agulhas que lhes tatuaram; nas latarias de avião de guerra – pelos pinceis que lhes pintaram, e chegaram a figurar nas bombas atômicas. Não esqueçamos que na bomba *Little Boy*, lançada sobre a cidade japonesa de Hiroshima, continha afixada uma *pin-up*, uma fotografia da modelo Rita Hayworth.

As *pin-ups* apresentam muitíssimo bem a intensa e violenta atividade de (des)montagem de corpos empreendida no século XX. As imagens daquelas belas e eróticas bonecas figuraram ao lado dos corpos desfeitos de sua carnalidade pela ação de guerra. Os corpos de soldados e civis mutilados e mortos figuram ao lado das imagens de *pin-ups*. Copos de carne e osso desmontados figuraram ao lado de corpos montados em tinta e papel.

Ainda que brevemente, não poderia deixar de mencionar que o século XX também se tornou célebre pelas inúmeras políticas eugênicas marcadamente ensaiadas desde o findar do século XIX. O uso da hereditariedade no almejo de melhorar e embelezar a raça humana foram defendidas por inúmeros movimentos nacionalistas tanto em países europeus, quanto em americanos (Stepan, 2005). A eugenia intentava a melhoria “racial humana” através de uma “evolução social”, o conceito foi cunhado por Francis Galton na Inglaterra no final do século XIX. Tais anseios de “evolução da raça humana” foram intimamente influenciados pelos escritos de Charles Darwin<sup>2</sup> (Del Cont, 2008). Peter Cohen no documentário

---

<sup>2</sup> As pesquisas empreendidas por Charles Darwin influenciaram sobremaneira as políticas eugênicas, todavia estas não consistiam em objetivos dos seus escritos e das suas investigações.

*Homo Sapiens 1900* (1998) abordou justamente estes ideais de limpeza racial entre os séculos XIX e XX. Como sublinha Hannah Arendt (2012), a ideia de uma limpeza racial antecede em muito o nazismo alemão.

Visivelmente, na primeira metade do século XX objetivou-se montar belos e eugênicos corpos. Todavia, para montar um corpo faz-se necessário desmontar outro. A beleza eugênica figura ao lado da violência e do horror. Ao lado do corpo sanitaria e do esporte figura o corpo rasgado, ferido e desfeito de sua carnalidade em trincheiras de guerra e campos de concentração. Montar requer desmontar.

A montagem é a atividade motora deste texto ensaístico, ela constitui o objeto em questão: a imagem dos corpos montados e dos corpos desmontados. Todavia, ela também retrata a maneira de operar: a organização visual deste pensamento. Quando escrevo montagem refiro-me aquela enunciada por Georges Didi-Huberman, que por sua vez concerne aquela manifesta nos trabalhos de Walter Benjamin (2006), Aby Warburg (2012), Sergueï Eisenstein (2013). A operação de montagens didi-hubermaniana indica dispor imagens em relação, pois as imagens não falam de forma isolada. E se precisamos montar imagens, é porque as imagens desmontam (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.173).

Didi-Huberman retoma Aby Warburg (2010), quem montou nas 79 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* imagens de obras de arte, fotografias veiculadas à imprensa da época, cunhagens de moedas, selos, páginas de livros, cartões postais (MICHAUD, 2013, p.293). As pranchas negras do Atlas apresentam um modelo mnemônico repleto das polaridades próprias das pesquisas warburguinianas. Walter Benjamin em seu Livro das Passagens desenvolveu magnificamente uma arte de citar sem usar aspas (BENJAMIN, 2006, p.500). Naquela coleção, ou por melhor dizer constelação, de textos sobre uma Paris do século XIX Benjamin elencou relações através de seus movimentos e seus intervalos, singularidades foram destacadas (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.14).

No entanto, foram as palavras escritas por Sergueï Eisenstein as primeiras a teorizarem uma atividade de montagem. Como bem sublinha Antonio Somain (2013) Eisenstein teve-se durante 25 anos na teorização de conceitos de montagem – de 1923 a 1948 – sendo assim, a teoria da montagem em Eisenstein é plural e não singular. Para Didi-Huberman (2015, p.38), nos escritos eisensteinianos podem ser detectadas conceitualizações teóricas da montagem desde *A não-indiferente natureza do cinema* até *Notas para uma história geral do cinema*

(DIDI-HUBERMAN 2015, p.38). Neste último, o cineasta e teórico problematizou o cinema como herdeiro das montagens que antecederam a cinematográfica, passou por relevos egípcios, vitrais góticos, trípticos, literatura, música (EISENSTEIN, 2013). De tal feita, a montagem eisensteiniana não se reduz ao cinema, ela foi reivindicada como uma maneira de operar (SOMAINI, 2013). Grosso modo, para Eisenstein a junção de dois fragmentos justapostos concebe uma terceira coisa que não pode ser identificada em nenhuma delas separadamente (EISENSTEIN, 2002, p.14).

Ao escrever sobre montagem Eisenstein reivindica a figura de um deus, o deus grego da dança. Dionísio que em seus rituais dançava e se fragmentava – se punha em pedaços. Com seus muito pedaços inventava uma nova apresentação imagética para ele próprio. “A montagem é uma operação dionisíaca: coloca-se em pedaço, corta-se de sua continuidade, assassina-se num senso e, portanto, é lá que se faz justamente mudar, dançar, viver. É um nascimento cruel, um nascimento por desmembramento obrigatório” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.176). Tal qual Eisenstein, aqui também reivindico Dionísio como deus da montagem. Nestas páginas, almejo desmontar corpos montados, fragmentá-los para propor se não nova apresentação, outras interrogações.

### A montagem de corpos

Corpos femininos foram incansavelmente montados numa porção de tempos históricos. Em seu extenso curso, a imagem parece obcecada por aparições femininas nuas. Muitos foram os suportes que aprestaram o corpo feminino nu, e muitas foram as formas que o expressaram. A história da arte também se constrói envolta a estas destacadas imagens como a *Vênus dos Médices* (século I d. C), a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano (1490-1576), *A maja nua* (1800) de Goya (1746-1828), a *Olympia* (1863) de Manet (1832-1883). A montagem de belos corpos femininos nus e fechados tiveram posto veemente na imagem de arte. Todavia, tais corpos também foram abertos em nome de tal saber. E este talvez seja o ponto mais relevante desta pesquisa: a atividade de abrir e desmontar corpos. Os corpos fragmentados também são significativamente presentes nas imagens de artes, embora exibam uma apresentação mais lacunar do que a do nu.

Em meados do mesmo século XX a imagem de arte, grosso modo, não veiculava o corpo feminino nu e belo como o fizera nos antecedentes séculos, pelo menos não mais da mesma maneira. A montagem de imagens de belos corpos femininos nus na imagem de arte data de alargada temporalidade. Data, antes mesmo, da arte ter sido cunhada por um estatuto definido, no Renascimento, que objetivava legitimar uma prática (BELTING, 2006). Os escritos que discutiram questões que tangenciavam as apresentações corpóreas do nu feminino também antecedem há século – antecedem mesmo mais de um milênio – a história da arte “propriamente dita”, aquela cujo primeiro texto fora redigido pelas mãos de Giorgio Vasari (2011). Platão (2012) em *Banquete* escrevera acerca da cisão de Afrodite em duas: Afrodite *Celestial* e Afrodite *Naturalis*. Fora a partir de tal cisão que o historiador da arte inglês Kenneth Clark (1956), em célebre *O nu. Um estudo da arte ideal*, problematizou o nu que como forma artística transcenderia ao despido, pois transformava matéria em forma pura. Clark escrevera então sobre esse corpo nu feminino ideal e celestial, em detrimento de imagens nuas vulgares e pornografias – a imagem montada aqui em questão.

Os corpos apresentados aos pedaços permeiam, em especial, imagens de santos mártires. No Renascimento, de maneira mais tímida, foram ensaiados corpos com a carne aberta, sobretudo em contextos de histórias sagradas e juízos infernais (Didi-Huberman, 1999). Ou nas incontáveis apresentações de “Caçadoras de cabeças”, encarnadas em personagens como Salomé, Judite ou Lucrécia. Contudo, foi no decorrer do século XX que desenhar, pintar e modelar corpos não significaria captá-los em suas verdades anatômicas (MICHAUD, 2012).

No século XX a beleza do corpo nu feminino parecer ter perdido seu papel de destaque no mundo das artes. Tal corpo passa a se dar a ver preferencialmente em outras imagens. Ele passou a ser evidente em imagens de circularidade cotidiana, ordinárias: reclames publicitários, montagens cinematográficas, nas folhinhas de *pin-ups*. “A beleza vai estar presente em seguida, com uma difusão imensa no imaginário das massas, através da cultura e das artes populares, do sonho hollywoodiano, dos ilustradores e dos produtores de *pin-ups*, das fotografias de estrelas [...]” (MICHAUD, 2012. p.554). O corpo belo figuraria nu e erótico nos corpos fotografados e editados nas páginas das revistas masculinas que se consolidavam e ampliavam sua circulação naquela mesma época.

A revista *Playboy* para além de um periódico que veiculava imagens eróticas, modificou imaginários que tangenciam questões que vão desde a construção de uma masculinidade até da um imaginário da nudez do corpo feminino. A revista apresentava a imagem do corpo feminino ao lado de um “novo” ideal de homem heterossexual de classe média-alta e urbano (PRECIADO, 2010). No âmbito das imagens midiáticas Belting (2014, p.119) sublinha que entanto, “a imagem representa o corpo que constantemente foi o mesmo, sempre diferente”.

*Playboy* foi a pioneira das revistas masculinas eróticas. O periódico lançado por High Hefner em sua primeira edição teve expressivos 54.175 exemplares vendidos. No ano de 1960, a revista alcançou os 400.000 exemplares (Sohn, 2006). Nas páginas de *Playboy* eram veiculadas fotografias, ilustrações, artigos sobre Jazz, contos de Decamerón que abordavam o adultério, fragmentos do texto de *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle. Todavia, como bem sublinha Preciado (2010, p.25) não foram estes elementos que impulsionaram a expressiva venda do primeiro exemplar da revista. O que fizera furor por entre aquelas páginas foram as fotografias coloridas de Marilyn Monroe nua que haviam sido adquiridas de Chicago John Baumgarth. As fotografias foram clicadas objetivando sua impressão em calendários e pôsteres de *pin-ups*. Ou seja, as imagens dessas revistas eróticas estão intimamente relacionadas às imagens de *pin-ups* que haviam marcado piamente o século XX.

### A imagem do corpo fechado

A censura constitui fator determinante para pensar esses periódicos eróticos voltados ao público masculino. As imagens de Marilyn Monroe nua – veiculadas as páginas da revista *Playboy* – quando fotografadas por Tom Kelley objetivavam figurar calendários. Fora justamente o medo da censura, sob a acusação de obscenidade, que fez a companhia vendê-las por um preço irrisório à Hugh Hefner. Na segunda metade daquele mesmo século XX a revista *Playboy* ensaiou publicação em território brasileiro. No entanto, o Brasil atravessava uma forte ditadura militar que entre muitos “feitos” marcou-se por uma forte censura da imprensa.

A impossibilidade da publicação de uma revista intitulada de *Playboy* fez o grupo Abril cunhar outro nome para o impresso: *Homem*. *Homem* era a versão

brasileira da já afamada *Playboy*. Em suas páginas foram impressas fotografias e matérias procedentes da matriz norte-americana montadas à textos e fotografias aqui escritos. Como sublinha Silva (2003), usava o material editorial da revista *Playboy*, mas voltava-se ao público brasileiro. Dois anos após seu lançamento, em 1977, abaixo do título *Homem* já fora adicionado não apenas o subtítulo que contemplava o nome de sua matriz “com o melhor de *Playboy*”, bem como seu famoso mascote: o coelho. A revista passou a circular com o título *Playboy* somente a partir do ano de 1978.

Esse tipo de impresso estampava em suas folhas a imagem de belos corpos nus femininos desejáveis. Homens se apaixonam por imagens de corpos feminino há muito tempo, no século XX o mito de Pigmalião – outrora narrado por Ovídio (2003) – ganhara outras linhas, então escritas por Willllhelm Jensen e analisadas por Sigmund Freud (1997). Um arqueólogo teria se apaixonado pelo relevo de *Gradiva* e tentou heroicamente salvá-la da erupção do Vesúvio. Bredekamp (2015, p.111) problematiza como por intermédio das análises de Freud – quem viu o *Gradiva* como a repetição do mito de Pigmalião – os surrealistas perceberam a personagem feminina como imagem intermediária entre o sonho e a realidade. As bonecas surrealistas compõem, o denominado por Bredekamp (2015, p. 77), de “ato de imagem esquemático”, o qual para o historiador da arte alemão atrela vivificação das imagens ao assimilar imagem e corpos.

Artistas surrealistas como René Magritte (1898-1967) e Hans Bellmer (1902-1975) discutiram imagetivamente a montagem de tais corpos idealizados. Em *La tentative de l'impossible* (1928) Magritte pinta um pintor que pinta uma imagem feminina nua. A imagem nos apresenta o momento em que este corpo feminino esta fragmentado, em vias de completude pelo pincel do pintor que ele próprio pinta. Durante o Renascimento, esses corpos femininos nus que figuraram majoritariamente quartos nupciais não substituíam o corpo de carne e osso, como escreveu Daniel Arasse (2003), talvez se somassem a ele. Com as *pin-ups* e as imagens de *Playboy* a questão é outra. Talvez muitíssimo mais próxima de mitos como o de Pigmalião, ou dos escritos sobre a *Gradiva*. As imagens impressas em papel tinham intuito de substituir o corpo de carne e osso, mesmo tendo este como referente. O ideal era a masturbação diante daquelas imagens, elas nos remetem diretamente as manchas por entre as pernas da *Vênus de Cnido* (FREEDBERG, 2009). Elas substituiriam mais o corpo de carne e osso do que se adicionariam a ele.



A primeira capa desse tipo de impresso no Brasil traz sob um fundo azul celeste a imagem de um homem com cor de pele morena e uma mulher cuja pele também se caracteriza pelas tonalidades terrosas que nos dá as costas e nos olha. A primeira imagem que encosto a ela é a de *A grande Odalisca* (1814) pintada por Dominique Ingres (1780-1867). Ambas apresentações femininas estão imersas a cenários azuis. Ambas estão dispostas de costas e a inclinação da cabeça as permite olhar diretamente o expectador.

Se a proposta montagem faz por diversos aspectos as imagens se encostarem, a inapreensível contradição dessa forma de operar aponta também genuínos afastamentos. A primeira imagem é uma capa de uma revista erótica masculina do século XX, ela veicula uma fotografia sobre a qual foram sobrepostos os tipos que dão nome ao periódico e os títulos das matérias que se encontram no miolo do impresso. A segunda, é uma tela pintada à óleo pelo renomado pintor francês Dominique Ingres nas beiradas entre o neoclassicismo e o romantismo. A revista *Homem* alcançara milhares de múltiplos e tivera a sua materialidade burilada pelos maquinários da Editora Abril. A imagem foi comercializada em bancas de revistas, circulou em mãos de incontáveis homens, e também de mulheres, principalmente num universo doméstico masculino – o qual a revista *Playboy* bem construiu a partir da segunda metade do século XX (PRECIADO, 2010). A imagem da Odalisca nua apresentada no interior de um harém foi encomendada e figurava as habitações de um castelo em Nápoles e nos anos de 1899 passou a formar a consolidada coleção do museu do Louvre.

A capa da revista *Homem* e a tela *A Grande Odalisca* nos remetem a outras tantas imagens femininas que nos dão as costas. De tal conjunto uma imagem em especial parece se destacar: *A Vênus ao espelho* (1651) de Diogo Velázquez (1599-1660). A tela constitui a única imagem de nudez feminina do renomado pintor espanhol. Sua Vênus fora traçada durante uma estada em Roma. Ela, provavelmente, nos dá as costas em virtude da tradicional e recatada sociedade marcadamente católica daquela Espanha do século XVII. Se a Inquisição inibiu muitos artistas espanhóis de traçarem imagens de nu, ela não impediu que colecionadores da mesma nacionalidade adquirissem imagens de nus traçadas por estrangeiros. Visto que, a coleção de pinturas de nus femininos apresenta-se frequente na Espanha católica do século XVII.

Todavia, como nas demais imagens aqui montadas, se Vênus nos dá as costas ela também nos olha. O que possibilita seu olhar não é a torsão de sua cabeça ou coluna, mas um espelho. O cupido, mitologicamente seu filho, porta nas suas mãos um espelho, através do objeto simbólico à pintura de Velázquez Vênus nos olha (in)diretamente. A beleza da construção corpórea da imagem é singular. A imagem pintada por Velázquez faz clara menção a tela de Rubens (1577-1640) datada de algumas décadas antecedentes, *Vênus do Espelho* (1615) e a escultura *Hermafrodita Borghese* (cópia romana do III ao I a.C.). A curva entre o quadril e a s costas da pintura do artista espanhol faz clara alusão a escultura em mármore. Durante sua estada em Roma Velázquez teve a imagem escultórica diante seus olhos e chegara a encomendar uma cópia em bronze da mesma que fora adereçada à Madri.

Durante muito tempo a *Vênus ao espelho* figurou a coleção privada de cortesãos espanhóis. No século XIX, a tela adentrara o território inglês, fora adquirida por um nobre. Finalmente, no ano de 1906 a obra passou a constituir a coleção de *National Gallery*, na qual no ano de 1914 fora atacada. E aqui nosso corpo em questão fora aberto. E para “[...] abrir se supõe ferida e crueldade” (Didi-Huberman, 2007, 54).

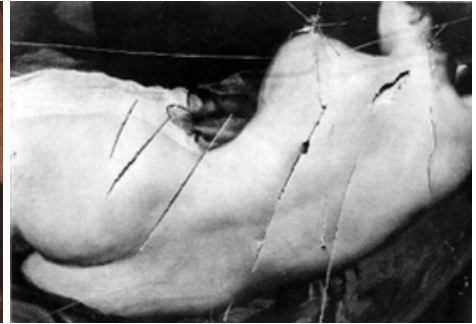
### A imagem do corpo aberto

A *Vênus ao espelho* (1651) do pintor espanhol Diego Velázquez foi aberta. No ano de 1914, a tela foi atacada na *National Gallery* pela sufragista britânica Mary Richardson. Para além dos sete cortes que acometeram a pintura à óleo o ataque fora enormemente divulgado pela mídia da época. Lynda Nead (2013) escreve que o acidente chegou a simbolizar uma percepção particular de atitudes feministas frente a uma imagem de nu feminino e foi tratada como um dos mais notórios atos iconoclastas da história recente. A tela que adentrou as salas da *National Gallery* no ano de 1906, após o ato de 1914, foi transformada pela mídia periódica inglesa numa espécie de Vênus da nação com uma perfeição eugênica – uma bela e jovem mulher em idade fértil e de puras formas nuas. Nos periódicos o ataque fora descrito com uma linguagem digna de assassinato sensacionalista.

Fig. 4  
Diogo Velázquez, *Vênus ao Espelho*, 1651, óleo sobre tela. National Gallery.



Fig. 5  
Detalhe da obra.



O ataque de uma enfurecida e selvagem feminista<sup>3</sup> a uma imagem de perfeita beleza feminina. Se Kenneth Clark (1956) escreve que a imagem artística do nu transforma matéria em forma, talvez possamos ensaiar que o ato de Richardson transformou forma em matéria. Já que, os cortes sobre as formas nuas de Vênus fizeram a imagem ganhar matéria, carnalidade – quase como em *Pigmalião* escrito por Ovídio (2003).

A partir da *Vênus ao Espelho* com as costas abertas ensaiemos fazer o mesmo com a imagem de outra mulher que nos é apresentada de costas. Ensaaiemos abrir a imagem que figura fechada na capa da revista *Homem*. Para tal, lembremos das pinturas nas quais Sandro Botticelli abria o corpo frio e impenetrável de Vênus (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.69). Nos quatro painéis que apresentam a história de *Nastagio degli Onesti* (1483), narrada por Baccaccio na novela *Decameron* (VASARI, 2005, p.258).

O primeiro número da revista *Homem* esta repleta de corpos eróticos e fechados. Os corpos aqui tratados são como o corpo de uma bela Vênus renascentista. Os corpos vinculados às capas de revistas eróticas aparentemente estão apenas marcados pelo apolíneo. Nossa questão é procurar o dionísíaco nessas mesmas imagens. Isto é, procurar os corpos abertos que foram desmontados para montar os corpos fechados. Como se procurássemos as mãos sujas de sangue do pintor que dissecau cadáveres antes de pintar suas imagens de nudez.

<sup>3</sup> Esses foram os comentários extremamente ideológicos tecidos pela mídia periódica inglesa no ano de 1914.

Ressalta-se que a revista masculina brasileira *Playboy* iniciou sua circulação na década de 1970, época em que o Brasil – assim como outros países da América Latina – atravessava uma forte Ditadura Militar. Ditadura esta marcada por censuras, perseguições políticas, exílios, desaparecimentos, torturas de corpos<sup>4</sup>. Por evidente motivo existem uma quase inexistência de registros fotográficos que apresentam corpos fragmentados pela ação da tortura durante os anos de regime militar no Brasil. Contudo existe uma porção de registros imagéticos que contemplam forte perseguições nas ruas de díspares cidades brasileira, depoimentos de um sem-número de presos políticos que relataram a ação de tortura sofridas por seus corpos, cartazes com fotografias de muitos desaparecidos.

Boa parte da mídia periódica brasileira de larga circulação parece ter compactuado com o silenciamento e invisibilidade daqueles corpos que eram incessantemente torturados. Ao abrir as páginas de revistas como a *Homem* não nos deparamos com imagens de corpos desmontados pela ação da tortura, mas vemos as imagens de corpos montados por uma ação erótica – da qual, de certa feita, a tortura também era parte integrante. Na atividade de abrir o primeiro número da revista *Homem* de agosto de 1975 deparei-me com uma porção de corpos montados. Corpos de atrizes e modelos que pousaram para fotógrafos. Em meio a essas fotografias existem imagens de ilustração de *pin-ups* mas indiscutivelmente descana-se as páginas que estampam anúncio publicitários. São automóveis, relógios, joias que trazem à tona que esses períodos também se caracterizaram por ascensão econômica. Ascensão esta que possibilitava aquisição deste tipo de impresso.

A bela garota nua estava montada ao lado do luxuoso automóvel, montagem essa que a mídia periódica e a publicidade tanto fez. “Montar não é assimilar. Só um pensamento trivial nos sugere que, se está ao lado deve ser igual. Só uma propaganda publicitária pode nos fazer acreditar que um carro e uma garota são da mesma natureza pela simples razão que os vemos juntos” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.223).

---

<sup>4</sup> Durante a Ditadura Militar brasileira um número significativo de presos e perseguidos políticos foram mortos, presos e torturados em nome de um nacionalismo e de uma dita ordem normalizadora. Ver mais em: GASPARETO JUNIOR, A. *desaparecidos políticos*. 2010. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/desaparecidos-politicos>>. Acesso em: jan. 2014.

Ensaieemos então montar uma outra imagem de corpos ao lado da imagem da revista *Homem*: os registros fotográficos de uma ação realizada por de Artur Barrio. Em *Trouxa ensanguentadas* Barrio espalhou trouxas de pano contendo carne, sangue e ossos nos jardins do Museu de Artes Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (1969) e posteriormente as margens do Ribeirão Arrudas na cidade de Belo Horizonte (1970) (CANONGIA, 2002, p.195). No Brasil, em plena ditadura militar as trouxas da Barrio trouxeram à luz – e em pleno esgoto urbano – o que estava acontecendo de forma soterrada. As trouxas de Barrio reuniram pessoas repletas de medo e curiosidade – segundo registros aproximadamente 5 mil –, além da polícia e do corpo de bombeiros que foram ao cenário da obra a fim de investigar os vestígios censurados que parecem ter escapado.



Fig. 6  
Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*, 1970, fotografia de registro da ação de César Carneiro.

Para Adolfo Montejo Navas “A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura [...]” (NAVAS, 2002, p.207), e é justamente em meio a essa fissura que pretendo enfiar meu dedo. Barrio deu visibilidade a corpos torturados e mortos invisibilizados. Ele concede carnalidade a corpos descarnados. Todavia esses corpos não eram corpos, mas imagens de corpos – materiais diversos envolvidos em panos que davam a ilusão de serem

cadáveres. Expôs os cadáveres no esgoto. Em ação similar à empreendida por Marcos Brodsky que em *Condenados da terra* (1999) expôs uma tumba livros, tumba esta que fora negada a mais de 30.000 corpos desaparecidos durante o regime militar argentino (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.41). Nas palavras de Júlia Buenaventura “não foi a arte que enfrentou a ditadura militar, foi a ditadura que enfrentou a arte” (BUENAVENTURA, 2014, p.115).

### A desmontagem de imagens, a desmontagem de corpos

A montagem proposta colocou lado ao lado imagens de corpos eróticos da imprensa de massa, o belo corpo nu que por muito tempo apresentou-se nas artes visuais, a invisibilidade dos corpos em migalhas marcado pela violenta ação de tortura e o corpo embrulhado em pedaços da arte contemporânea. A montagem como maneira de operar imagem fora mesclada o erotismo tal qual proferido por George Bataille. Este pensador do impensável descreveu a atividade erótica como uma também atividade violenta. O erotismo batailliano está irremediavelmente atrelado à morte (Bataille, 2007).

A primeira capa da revista *Homem* constituiu nossa primeira imagem. A ela adicionamos a imagem de outra mulher que nos foi apresentada de costas: *Vênus ao espelho*. A ação empreendida por Mary Richardson em 1914 é a mesma que almejei praticar. Corta, abrir, rasgar as costas do belo feminino hermeticamente fechado corpo. Buscar a carne, o sangue, as entranhas do corpo montado, penetrar com o dedo na ferida.

A montagem da capa da revista *Homem* ao lado do registro fotográfico das *Trouxas Ensanguentadas* de Barrio nos mostram que brevemente estas podem quase se encostar. Mas, como atividade warburguiniana por excelência tal disposição imagética aponta incomensuráveis repulsas. Elas apresentam mais dissimilaridades do que analogias. Todavia, a questão deste ensaio é suscitar o questionamento se a imagem do corpo erótico e a imagem do corpo violentado são tão opostas assim? “As imagens se abrem e fecham, como nosso corpo que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.25). Como última montagem proponho uma que não foi por mim posta, mas por Eduardo Menz. No curta metragem *As mulheres de Pinochet* (2004), Menz montou a imagem de Pinochet e sua esposa assistindo um concurso de Miss em Santiago e a imagem de perseguições políticas nas ruas chilenas.

## Referências

ARASSE, Daniel. **On n'y voit rien**. *Description*. Paris : Folio, 2003.

BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca**. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2007.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUENAVENTURA, Júlia. Isto não é uma obra de arte: arte e ditadura. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, USP, n. 80, vol. 28, p. 115 -128, 2014.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In: CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio Janeiro: Modo, 2001.

CLARK, Kenneth. **O nu: um estudo da arte ideal**. Lisboa: Ulisseia, 1956.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels**. Paris : Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'œil d'histoire: tome 2, Remontage du temps subi**. Paris: Minuit, 2010.

\_\_\_\_\_. **L'œil de l'histoire: tome 5, Passés cités par JLG**. Paris: Minuit, 2015.

\_\_\_\_\_. **L'œil de l'histoire: tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes**. Paris: Minuit, 2016.

\_\_\_\_\_. **Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Gallimard, 1999.

EISENSTEIN, Sergueï. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris: Afrhc, 2013.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAVRE, Camille. La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique. In: **Revue CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien**, Toulouse, L'Université Toulouse, n. 35, p. 239-264, 2012.



FREDBERG, David. **El poder de las imágenes**. Madrid: Catedra, 2009.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar - o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MICHAUD, Philippe Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 2013.

OVÍDIO. **Metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Edipro, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Pornotopia – arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría**. Madrid: Anagrama, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Mário. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poésis**, Niterói, UFF, vol. 15, n. 24, p. 35-58, 2014.

SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias. In: EISENSTEIN, Sergueï. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris : Afrhc, 2013.

VASARI, Giorgio. **Les vies des meilleurs peintre, sculpteurs et architecte...** Traduction et édition commentée sous la direction d'André Castel. Arles: Actes Sud, 2005. Vol. 1.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **Convite à estética**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

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



Submetido em janeiro de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

CAMPOS, Daniela Queiroz. (Des)Montagem de corpos: nudez, erotismo e fragmento. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 45-61, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.4>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>