

Capítulo 2 - Nu impotente à espreita sobre uma figura da melancolia na arte contemporânea

Cláudia Maria França da Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, C.M.F. Nu impotente à espreita: sobre uma figura da melancolia na arte contemporânea. HASHIGUTI, S.T., ed. *O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2019, pp. 31-46. Linguística in focus collection, vol. 12. ISBN: 978-85-7078-503-9. <http://dx.doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-503-9>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Nu impotente à espreita: sobre uma figura da melancolia na arte contemporânea

Cláudia Maria França da Silva (UFU)

claudiamfsg@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O enfrentamento da realidade corporal tem sido uma das marcas do viver contemporâneo. Embora o corpo humano seja uma realidade biológica, ele também é um produto cultural e relacional; sua realidade responde a uma série de questionamentos – dicotomias históricas – internos e externos ao ser. Uma delas refere-se à dicotomia platônica (mundo sensível *versus* mundo inteligível), em que o mundo inteligível corresponderia ao espírito, na versão judaico-cristã. Tal relação sobreviveu ao tempo, passando pela modernidade do século XVII com o *cogito* cartesiano, em que um de seus pressupostos é a divisão do ser em *res cogitans* (mente, pensamento) e *res extensa* (mundo material). Descartes propõe uma autonomia do pensamento em relação à matéria, pois é aquele que define o sujeito; o sujeito do conhecimento (pensamento) é anterior à relação que ele estabelece com o mundo material.

O método cartesiano de investigação sobre a realidade tem sido um dos fundamentos do modo científico de abordagem do corpo como “objeto” a ser estudado e manipulado, perscrutado sistematicamente pela mente. O poderio racional toma qualquer coisa ou fenômeno como objeto de estudo e, por intermédio do conhecimento das estruturas de seu funcionamento, compreende sua dinâmica e instaura modos de controle sobre ela. Com o contexto iluminista, o entendimento de que o homem é um ser racional aprofunda a ideia cartesiana de que a *res cogitans* se

sobrepõe à *res extensa* (nesse caso, ao corpo do homem) e é capaz de restituir qualidade de vida ao sujeito, pois a lógica e a razão fornecem o método científico e as tecnologias capazes de gerar outras soluções para problemas constantes no corpo e no viver.

Por meio da investigação das doenças e de seus sintomas, de invenções tecnológicas de visualização do interior do corpo, bem como de políticas de sanitarismo urbano, o esperado era que o conhecimento trouxesse melhorias para a vida de grande parte dos cidadãos. Tais ações da ciência controlariam as taxas de mortalidade, o avanço de pandemias e endemias e forneceriam um corpo sempre apto ao trabalho na indústria.

Assim como Descartes decompunha um “problema” em partes, cada uma delas trabalhada em separado para depois serem reagrupadas – as ciências da saúde, a biotecnologia, o *fitness* e a estética corporal atuam em práticas similares de análise: fragmentam ainda mais o “corpo”, gerando inúmeras especializações no conhecimento biomédico. Diariamente, os meios de comunicação noticiam avanços em técnicas e procedimentos científicos capazes de deter doenças radicais, desenvolvendo drogas capazes de tornar o corpo humano mais resistente aos problemas gerados pelo mesmo avanço científico.

Francisco Ortega refere-se ao modo contemporâneo de vida como a um tipo de “biossociabilidade” em que impera a “ideologia da saúde”: a saúde e os cuidados corporais tornaram-se valores que suplantaram outros aspectos de conduta moral, deixando de ser meios de uma qualidade de vida melhor para serem fins em si mesmos. Assim como a “boa vida é reduzida a um problema de saúde, da mesma maneira como a saúde se expande para incluir tudo o que é bom na vida” (Crawford, 1980 apud Ortega, 2008, p. 31), tornamo-nos “culpados” em nossa abertura a prazeres que possam colocar em risco esses novos valores: assim, “o glutão sente-se, com frequência, mais culpado que o adúltero” (Ortega, 2008, p. 41).

O autor ainda comenta que, no contexto de uma sociedade pós-industrial em que tantos valores são questionados e abolidos, é a biomedicina e a supervalorização do discurso científico que mantêm a utopia modernista de que a ciência resolverá os grandes problemas da humanidade, bem como os problemas do homem com seu corpo. Esse pensamento do corpo como “objeto” leva-nos ao que ele denomina de “cultura somática” – nela são exacerbados os cuidados para com o

corpo como forma e saúde, esquecendo-nos de sua dimensão “natural” ou revelando, nesse extremo culto ao corpo, uma “suspeita [...] que se transfigura em “pavor da carne”, desconfiança da materialidade corporal e desejo de sua superação” (Ortega, 2008, p. 13).

A “cultura somática” de Ortega equivale à expressão “extremo contemporâneo”, de David Le Breton. Para o autor francês, o extremo contemporâneo refere-se ao conjunto de discursos contemporâneos entusiastas de uma ideia de que o corpo tende a ser melhor se submetido às novas tecnologias. O extremo contemporâneo “faz do corpo um lugar a ser eliminado ou a ser modificado” por meio de um conjunto de

empreendimentos hoje dos mais inéditos, os que já têm um pé no futuro naquilo que se refere ao cotidiano ou à tecnociência, os que induzem rupturas antropológicas que provocam a perturbação de nossas sociedades. Os discursos entusiastas sobre os amanhãs que cantam graças ao ‘progresso científico’ serão, é claro, privilegiados, e principalmente aqueles cujo projeto é eliminar ou corrigir o corpo humano. (Le Breton, 2003, p. 15).

“Cultura somática” e “extremo contemporâneo” são expressões afins e derivadas da questão da “biopolítica”, termo cunhado por Foucault, em seu texto de 1976, “A vontade de saber” (Foucault, 2006), que relaciona mecanismos de vigilância política ao adestramento do corpo por meio do discurso da boa saúde. As estratégias de ação da biopolítica e da sociedade disciplinar favorecem a formatação dos “corpos dóceis” (Foucault, 1987), corpos sobre os quais se dá um controle minucioso e ininterrupto de gestos corporais, comportamentos e espaços a serem ocupados. A disciplinarização do corpo exige a delimitação espacial, o privilégio de mecanismos escópicos, seu esquadrinhamento e sua separação por afinidades, bem como o uso de coordenadas espaciais e hierarquias.

Para uma “cultura somática”, o corpo obtém um valor diferenciado, em que a subjetividade se confunde com o culto ao corpo. Este sofre um “desinvestimento simbólico”: já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe para cuidar do corpo, estando ao seu serviço. A própria subjetividade e interioridade do indivíduo são deslocadas para o corpo; a alma se torna uma relíquia e descrições fisicalistas são adotadas na explicação de fenômenos psíquicos. (Ortega, 2008, p. 43) Predicados

mentais, como a vontade, por exemplo, são definidos segundo critérios materiais e corporais: a vontade ou a fraqueza de vontade (acrasia) obtém um referente fisicalista; força e falta de vontade referem-se exclusivamente à tenacidade/constância, ou à debilidade (desânimo)/inconstância na observação de uma dieta, na superação dos limites biológicos e corporais, entre outros.

Mesmo que a “crença” no poder da biotecnologia acompanhe o corpo na detecção e erradicação de problemas, sabemos que a vida não se resume a isso. O “mal-estar” do homem moderno também acompanha o sujeito, introduzindo termos similares à melancolia, como o tédio, a angústia e a dor psíquica. Mesmo que o estudo sobre a melancolia remeta à Antiguidade Clássica, sua presença como constituinte do sujeito na modernidade contraria o sentido do desenvolvimento do conceito de sujeito baseado na racionalidade:

A história da melancolia [...] pode ser interpretada como pré ou mesmo como uma contra-história da subjetividade e, desse modo, se é possível associar a ciência moderna e seu ideal metódico dado pelo método cartesiano como auto-exposição do sujeito (sendo a subjetividade o que sustentará a ciência e seu método), é também possível associar as teorias que têm a melancolia como tema a uma história recalçada pela modernidade, desde que o sujeito melancólico parece ser o avesso do sujeito cartesiano. (Tiburi, 2004, p. 52).

Sujeito cartesiano e sujeito melancólico compõem, então, uma relação de luz e sombra entre si. Assim,

Se o sujeito cartesiano tem na figura da luminosidade sua imagem ideal, o sujeito melancólico está na sombra, de costas. Saturno, o planeta da escuridão, é seu símbolo, e antes disso, a bile enquanto humor negro é o fundamento para o comportamento e a concepção de si mesmo. Como pré ou contra-história da subjetividade moderna, a melancolia se apresenta em ciclo de eterno retorno, uma constante da penumbra, da zona ofuscada do eu e do conhecimento. (Tiburi, 2004, p. 53).

Pensando que a temporalidade da experiência da modernidade volta-se para o futuro como noção de progresso, em que o melhor está por

vir, e que o horizonte da biotecnologia é o “arranjo sutil de um organismo percebido como uma coleção de órgãos e funções potencialmente substituíveis” (Le Breton, 2003, p. 18), é perceptível que o estado melancólico nos desacelera, contrariando a velocidade de chegada ao estatuto do “corpo glorioso” como uma “máquina maravilhosa”. Essa é uma diferenciação da melancolia em relação ao tédio, embora as histórias dessas afecções tenham muito em comum e ambas sejam destoantes da utopia que cerca a perfeição corporal. O tempo do tédio é sempre o tempo presente, diferentemente da temporalidade da melancolia, que recorre à nostalgia. O melancólico é alguém que vive de lembranças, enquanto o entediado é alguém que presta atenção no passar do tempo. No tédio, há uma necessidade de se consumir o tempo em função do vazio de significado das experiências de vida. Há uma priorização cada vez maior da obtenção de informações, mas que são cada vez mais vazias de significado:

Para sermos razoavelmente funcionais no mundo de hoje, precisamos ser capazes de lidar criticamente com uma abundância de informação transmitida através de muitos meios diferentes. [...] O problema é que, cada vez mais, a tecnologia moderna nos torna consumidores e observadores passivos, e cada vez menos participantes ativos. Isso nos dá um déficit de significado. (Svendsen, 2006, p. 30).

Lars Svendsen (2006, p. 20-21) propõe que o tédio seja “privilégio do homem moderno”, ao fazer a seguinte constatação:

Encontramos [...] discussões sobre o tédio desenvolvidas por filósofos importantes como Pascal, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Benjamin e Adorno. E na literatura, temos Goethe, Flaubert, Stendhal, Mann, Beckett, Büchner, Dostoiévski, Tchekhov, Baudelaire, Leopardi, Proust, Byron, Eliot, Ibsen, Valéry, Bernanos, Pessoa... A lista está incompleta; o tema é descrito de maneira tão ampla que qualquer relação que se faça é arbitrária. Devemos notar, no entanto, que todos esses escritores e filósofos pertencem ao período moderno.

Sendo assim, é razoável pensar no indivíduo que participa da biossociabilidade como alguém “entediado”. O interesse exacerbado no

próprio corpo favorece, segundo Ortega, uma “atrofia social”, e o corpo continua a ser objeto de manipulação da ciência e de tecnologias de otimização das performances corporais. A disciplina não está a serviço de uma vontade autêntica, é “uma vontade ressentida, serva da ciência, da causalidade, da necessidade, que constrange a liberdade de criação e elimina a espontaneidade” (Ortega, 2008, p. 22).

Já Sigmund Freud está atento à melancolia em seu texto “Luto e Melancolia”, escrito entre 1915 e 1917. Embora considere a definição de melancolia como algo “flutuante”, cuja “síntese em uma unidade não pareça certificada” (Freud, 1976, p. 241), o autor percebe-a no corpo como perda do interesse pelo mundo exterior e inibição da produtividade. Nesse quadro, destaca-se “o desagrado moral com o próprio eu”, com o indivíduo aparentando “quebranto físico, fealdade, debilidade, inferioridade social” (Freud, 1976, p. 245): “o quadro deste delírio de insignificância – predominantemente moral – se completa com a insônia, a repulsa ao alimento e um desfalecimento, no extremo assombroso psicologicamente, da pulsão que compele a todos os seres vivos a aferrarem-se à vida” (Freud, 1976, p. 244).

Freud faz uma importante distinção entre a melancolia e o luto. Se neste há um objeto perdido (uma pessoa amada, por exemplo) que determina o desinteresse do enlutado pelo mundo exterior, na melancolia não é possível precisar o objeto de perda. No entanto, o objeto perdido causa uma sensação de algo mais que se vai na perda, algo típico da melancolia. Assim,

O objeto talvez não esteja realmente morto, mas se perdeu como objeto de amor. [...] E em outras circunstâncias nos cremos autorizados a supor uma perda, mas não atinamos em discernir com precisão o que se perdeu, e com maior razão, podemos pensar que tampouco o melancólico pode apressar em sua consciência o que ele perdeu. Este caso poderia apresentar-se ainda sendo notória para o doente a perda ocasionadora da melancolia: quando ele sabe a quem perdeu, mas não o que perdeu nele. Isto nos levaria a referir de algum modo a melancolia a uma perda do objeto subtraída da consciência, à diferença do luto, no qual não há nada inconsciente que o relacione à perda. (Freud, 1976, p. 243).

São perceptíveis os esforços para que a “cultura somática”

permaneça em posição superior e como um horizonte almejado no modo de vida moderno e contemporâneo. Ditando hábitos e promovendo exclusões, essa biopolítica gera uma “espacialidade” no âmbito social quando lida com outra dicotomia – a saber, questões de centro *versus* questões de periferia na avaliação que fazemos de nós e dos outros, baseados na observação da aparência e dos costumes das pessoas com as quais lidamos em nosso dia a dia. Avaliamos alguém por seu corpo, por seus hábitos e o colocamos “de lado” se o resultado dessa avaliação for discrepante da imagem mental que fazemos de uma pessoa relativamente virtuosa. Satisfazemo-nos com ideais de beleza e de saúde propagados pela mídia, sem uma consideração crítica se aquele modelo de beleza nos é possível.

Seguindo o raciocínio de Svendsen sobre “um déficit de significado” em nossa posição como consumidores acrílicos de modelos de comportamento vindos de fora, podemos pensar que hoje nós mesmos introjetamos a vigilância:

Nada mais escapa da regulação que atua na nossa subjetividade, no nosso inconsciente, na nossa sexualidade, sonhos, desejos, amores, percepções. Trata-se de uma atuação difusa, em rede, sem centro. Não mais vem de fora, como no tempo em que Foucault escrevia sobre os corpos disciplinados pelas instituições, pois agora somos nós – e não mais somente as instituições – os agentes dessa docilização. Estado, ciência, capital e mídia se materializam em nós dissimulados no hedonismo e no consumo desenfreado que nos guiam, e também na crescente medicalização da nossa existência... (Katz, 2010, p. 131).

Tais referências auxiliam na construção deste texto tomando por base algumas questões: é possível pensar em um corpo contemporâneo que se submeta com reservas ao imperativo biotecnológico? Como podemos considerar o corpo cotidiano, “o nosso corpo, o velho corpo humano, tão primitivo em sua organicidade, [que] já parece obsoleto” (Pelbart, 2003, p. 73)? Que lugar abriga esse corpo cotidiano e comum? Pensamos em duas situações distintas, no campo da arte, que podem contribuir para essa reflexão: uma provém de Franz Kafka e seu conto “Um artista da fome”, de 1922; a outra, da escultura “Big man”, de Ron Mueck, executada em 2000.

Outros corpos

O conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, apresenta-nos, como personagem principal, um jejuador. Por meio de seu empresário, que de tempos em tempos organizava espetáculos independentes, o jejuador aparecia ao público em uma jaula, dentro da qual permanecia até quarenta dias sem comer. Kafka (2011, p. 63) nos conta que, em tempos mais remotos,

[...] toda a cidade ocupava-se do jejuador; o interesse aumentava a cada dia de jejum; todos queriam vê-lo ao menos uma vez por dia; nos últimos dias do jejum não faltava quem ficasse dias inteiros sentado diante da pequena jaula do jejuador; havia além disso exibições noturnas, cujo efeito era realçado por meio de tochas; nos dias bons, punha-se a jaula ao ar livre, e era então que mostravam o jejuador às crianças.

No entanto, com o passar do tempo, o espetáculo do jejuador perdeu o interesse do público, “multidão ansiosa de diversões, que preferia outros espetáculos” (Kafka, 2011, p. 68). Ao fim de algumas tentativas de apresentação pública, o jejuador empregou-se em um circo, colocando-se como atração comum, não excepcional; aceitou a localização de sua jaula do lado de fora do circo, a caminho daquelas onde ficavam outros animais: “não era senão um estorvo no caminho das quadras” (Kafka, 2011, p. 70). No circo, não havia o cuidado anterior de seu empresário e dos vigias de que seu jejum não ultrapassasse os quarenta dias, e foi assim que jejuou perdendo-se no tempo, sendo esquecido por todos, até que um dia um inspetor do circo questionou a presença de uma jaula vazia, apenas com um monte de palha podre. Foi então que o inspetor e outros funcionários do circo se deram conta, durante a remoção daquela palha, de que o jejuador estava ali, à beira da morte. Ao lhe perguntarem o porquê de jejuar, ele lhes responde com dificuldade as suas últimas palavras: “Porque eu não pude encontrar comida que me agradasse. Se a tivesse encontrado, podes acreditá-lo, não teria feito nenhuma promessa e me teria fartado como tu e como todos” (Kafka, 2011, p. 71).

A imagem do jejuador, em seus áureos tempos de espetáculo, foi descrita por Kafka como um corpo cuja cabeça

lhe caía sobre o peito, como se lhe desse voltas e sem saber como teria ficado naquela posição; o corpo estava como vazio, as pernas, em seu afã de se manterem em pé, apertavam seus joelhos um contra o outro; os pés raspavam o solo como se não fosse o verdadeiro e procurassem este sob aquele, e todo o peso do corpo, além do mais muito leve, caía sobre uma das damas [que o seguravam]. (Kafka, 2011, p. 66).

É possível pensar na atualidade desse personagem, tão deslocado em nosso mundo, justo quando estamos tão cercados de corpos musculosos, potentes, dinâmicos e velozes. O jejuador encarna a figura do melancólico, já que lhe falta o alimento que o sacie e que o aferre à vida, lembrando Freud. Uma questão é: o que o jejuador havia perdido que lhe fez perder a noção do tempo, o limite entre uma ação que marcava um modo de estar para o ilimitado de um modo de ser? Outra questão também surge: o modo de ser do jejuador não poderia ser compossível com outros modos de ser?

Peter Pál Pelbart, que também estudou esse conto de Kafka para dizer como a literatura nos apresentou personagens-signos de uma “recusa inabalável” ao modelo típico da “cultura somática” contemporânea, conclui que em nossa sociedade que cultua em demasia o corpo saudável, potente e “belo”,

[...] somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois difícil de simplesmente se arrastar e depois, ainda de permanecer sentado... Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais (Lapoujade 2002 apud Pelbart, 2003, p. 71).

O conto de Kafka nos mostra um corpo esquelético, que se recusa a comer. Mas, se comemos demais, o empanturramento do corpo não é garantia de que foram aproveitadas todas as benesses do mundo tecnológico. No entender de Peter Pál Pelbart, o que o corpo não agüenta mais é o adestramento e a disciplina impostos como ações civilizatórias, denunciadas por Nietzsche (em *Genealogia da moral*) e por Foucault (em *Vigiar e punir*); seria necessária a retomada do próprio corpo e de suas propriedades, permitindo-se a sensação da dor, ou uma “ecologia da dor e do prazer” (Sloterdijk 2000 apud Pelbart, 2003, p. 73) quando afetado

por uma exterioridade. Assim agindo, atento às suas excitações primárias, ao sofrimento, à sua impotência, o sujeito tem condições de permanecer aberto aos encontros com o estrangeiro, ou melhor: “ele deve ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força” (Sloterdijk 2000 Pelbart, 2003, p. 72-73).

À imagem da figura frágil e com dificuldade de se manter ereta, gostaríamos de trazer a imagem de uma escultura de Ron Mueck (artista contemporâneo australiano e residente em Londres), que constrói representações hiper-realistas de figuras humanas, porém em escalas díspares à escala humana. Nesse trabalho de 2000, comumente chamado de Big Man (Mueck, 2000), vemos a posição típica do melancólico: a figura reclinada, sentada com a cabeça apoiada em um dos braços, meditativa. A feição do rosto encontra-se tensa, os lábios rijos, o olhar em direção a algum ponto um pouco longe de si, em direção ao chão.

A princípio, não deveria haver estranhamento, de nossa parte, no ato de contemplação dessa escultura. Seu modo de tratamento com base hiper-realista, de certa maneira nos recoloca a questão da representação mimética como alvo da Escultura tradicional. Mesmo a questão da escala também não seria algo deslocado: lembremo-nos que o David, de Michelangelo (Simoni, 1504), ultrapassa os cinco metros de altura. No entanto, outro pressuposto na concepção escultórica tradicional é o conceito de beleza dos corpos, e tratar da história da Escultura é tratar também do modo como a nudez vinculou-se à representação idealista do corpo humano.

Kenneth Clark inicia seu estudo *O nu* (1956) com uma importante distinção entre o nu artístico e o nu corporal. Enquanto este é o despojamento de nossas roupas, causando-nos certo embaraço porque expõe a realidade de nossos corpos, o nu artístico tem sido um pretexto, desde a Antiguidade Clássica, para se trabalhar o ideal de perfeição: não se trata de imitar o modelo real, mas de aperfeiçoá-lo (Clark, 1987, p. 19). É sabido que, para a realização de uma representação do nu, o escultor grego se valia de vários modelos; de cada qual deles, extraía o que lhe parecia mais afim à ideia de perfeição do corpo humano. Susana Sousa (s.d, s.p.) chama de nu-máscara o processo de idealização da figura nua, já que essa idealização satisfaz nossa “necessidade de fuga da sua sexualidade manifesta e da sua violência construtiva”, pacificando a relação que temos com nosso próprio corpo. É como se, mesmo nua,

a escultura estivesse vestida de ideias, de conceitos filosóficos que nos obrigassem a olhá-la, não de frente, “mas por desvio” (Didi-Huberman 1999 apud Sousa, s.d, s.p).

Sendo assim, podemos pensar que a escultura de Ron Mueck atende aos princípios da Escultura tradicional: escala, realismo, nudez. No entanto, a escala monumental dessa figura sugere uma correspondência entre sua dimensão física e sua afecção, e ainda a “deliberação” pela inércia. E isso contraria outro pressuposto vindo desde a Grécia, que é a sugestão de movimento, mesmo que a forma seja dada por algo inorgânico. No caso de Big Man, sua inércia lembra a matéria inorgânica da qual a grande maioria das esculturas são feitas. Nesse aspecto, o trabalho ainda contraria o sentido etimológico do termo “estátua”, sinônimo de escultura. Ambos são termos afins, indicadores de uma analogia com a condição ereta do homem. A verticalidade é o eixo por excelência das estátuas, “o estado de manter-se de pé (stare) [...] A estatura se diz dos homens vivos, apurados e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere, portanto, fundamentalmente, à escala ou à dimensão humana” (Didi-Huberman, 1998, p. 122).

Sua exposição no espaço expositivo, sem outros objetos ou atributos – a nudez seria o seu único atributo, talvez – dificulta a construção de uma narrativa para o espectador, a detecção de uma causa para o seu estado melancólico. Podemos pensar também que, por não haver outro corpo na mesma dimensão que a escultura, é acentuada a sua solidão. Podemos ainda pensar que Big Man contraria a ideia de máscara de Susana Sousa, pois, em contato com a obra, não conseguimos despistar nosso mal-estar.

A obesidade da figura escultórica de Mueck se contrapõe à figura esquelética do jejuador de Kafka. No entanto, ambas as figuras se irmanam por sua permeabilidade à melancolia e à inércia. É perceptível esse “movimento” tendente ao inorgânico. Em *O mal-estar na cultura*, texto de 1930, Freud discorre sobre as “pulsões” (impulsos) de vida e de morte, ou seja, sobre os impulsos intrínsecos que nos guiam para preservar a vida ou colocá-la em desajuste:

Além do impulso de conservar a substância vivente e aglomerá-la em unidades sempre maiores, deveria existir um outro que lhe fosse oposto, que se esforça por dissolver essas unidades e reduzi-las ao estado

primordial, inorgânico. Portanto, além de Eros, um impulso de morte; a partir da ação conjunta e contraposta de ambos, os fenômenos da vida poderiam ser explicados. Mas não era fácil demonstrar a atividade desse suposto impulso de morte. As expressões de Eros eram por demais chamativas e ruidosas; podia-se supor que, calado no íntimo do ser vivo, o impulso de morte trabalhava em sua dissolução, mas isso obviamente não era nenhuma prova. (Freud, 2010, p. 136).

Tanto o jejuador quanto o homem grande não ocupam posições centrais no jogo de ocupações espaciais das relações sociais. A jaula do jejuador, desde o momento da reviravolta em sua carreira, quando outras distrações passaram a ocupar a atenção do grande público, volta-se para a periferia, ficando no meio do caminho daqueles que queriam ver os animais ferozes enjaulados:

As pessoas iam-se acostumando à rara mania de pretender chamar a atenção com o jejuador nos tempos atuais, e adquirido esse hábito ficou já pronunciada a sentença de morte do jejuador. Podia jejuar quanto quisesse, e assim o fazia. Mas já nada podia salvá-lo, as pessoas passavam ao seu lado sem o ver. E se tentasse explicar a alguém a arte do jejum? A quem não o sente, não é possível fazê-lo compreender. (Kafka, 2011, p. 70).

A partir do momento em que os funcionários do circo se esqueceram de marcar os dias do jejum, o ato de jejuar tornou-se o modo de vida do “artista da fome” e sua jaula tornou-se sua casa. Big Man recosta-se nu no canto da sala; parece indicar que encontrou na junção de duas paredes sua morada básica. Há ecos visuais ou reverberações entre a dobra do espaço (a quina) e a dobra de seus punhos, braços e pernas, seu corpo, enfim. Nesse múltiplo encolhimento, toda a expressão de dor e tensão psíquicas da figura se distribui entre os membros flexionados e a rigidez das extremidades: a cabeça recolhida, os punhos cerrados, os pés firmemente plantados ao chão do lugar; inércia que se desdobra em direção ao canto da sala, espaço de estagnação. Uma jaula invisível, ou quase, apenas pronunciada numa linha divisória tênue, demarcada no chão do espaço expositivo: ela é o limite de aproximação do espectador. Alia-se à direção do olhar, outro demarcador de lugar. Na medida em que não olha para ninguém, não se trata aqui de um olhar convidativo. Coloca-se, pois,

para além do resguardo técnico de contato da escultura com aquele que a contempla: ela se coloca como divisória entre um estado melancólico que sabemos nosso, mas que não queremos admitir. Big Man, em seu isolamento, é um estranho e monumental espelho.

Considerações finais

Em seu texto “O corpo do informe”, Peter Pál Pelbart se vale da imagem do jejuador de Kafka para nos dizer sobre corpos que renunciam a esse mundo tecnológico da cultura somática, tangenciando a morte. O autor os vê como signos de resistência ao excesso de informações que o ambiente produz. Segundo Pelbart, não aguentamos mais o adestramento e a disciplina, estratégias que tanto a religião quanto a medicina “elaboraram para lidar com a dor”, estratégias biopolíticas que mascaram nosso vazio existencial. Nesse esgotamento do corpo do jejuador, nessa “apatia que é puro pathos” (Pelbart, 2003, p. 70), o autor pressente a emergência de outro devir: frágil, imperfeito, embrionário, devir impossível para um corpo atlético e demasiadamente “plugado”. Podemos aproveitar a reflexão acerca do jejuador e adaptá-la ao corpo disforme da escultura de Mueck, cuja apatia condensa, em seu gesto de renúncia ao “alimento” da biociência, uma crise existencial desdobrada em seu próprio corpo. Essa mesma apatia sintetiza um vazio de sentido que expressaria aquilo de que fugimos: a imagem de um corpo impotente, que nos encara ou não com seu olhar vazio, desmentindo as promessas de felicidade que se apresentam no “circulo tecnológico” do “extremo contemporâneo”.

As imagens de Kafka e Mueck apresentam-se como propostas alternativas ao corpo excessivamente submetido à ordem estética e excessivamente mediatizado pelas tecnologias. São nus impotentes, desse ponto de vista. Peter Pál Pelbart percebe o corpo contemporâneo como lugar tensivo entre dois regimes de existência: o de um corpo “pós-orgânico” – “digitalizado, virtualizado, imaterializado, reduzido à combinação de elementos finitos e recombináveis segundo certa plasticidade ilimitada” (Pelbart, 2003, p. 74) – e o de um corpo aberto a novos agenciamentos *de* e *em* qualquer ordem, e que possam liberar novos modos de ser: a permissão de um atravessamento de forças pelo corpo que libere novas potências e invente novas conexões. O autor ainda relaciona a “decomposição e desfiguração que a manipulação tecnológica suscita

e estimula” à “excitação anestésica em massa a que somos submetidos cotidianamente” (Pelbart, 2003, p. 74).

Não haveria ainda espaço para que um corpo cotidiano, atento às suas funções mais elementares, se redescobrisse em sua simplicidade, em seu natural envelhecimento, em seu direito ao ócio, à feiura ou mesmo à sua impotência – não se descobrisse como diferença qualitativa? Ou então, que um corpo cotidiano não resolvesse em si mesmo o equilíbrio entre a jacência e o movimento, entre o instinto de sobrevivência e a submissão à outra força que revele sua fraqueza? Ou que pudesse se decidir entre submeter-se às tecnologias da vigilância, lembrando Foucault, ou se resguardar por meio de algum tipo de invisibilidade? Peter Pál Pelbart (2003, p. 30) resume tudo isso em um único questionamento: “será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo?”

Referências

- CLARK, K. *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: a Vontade de Saber*. São Paulo: Edições Graal, 2006.
- FREUD, S. Luto e melancolia. In: FREUD, S. *Edição Standard brasileira das obras completas de S. Freud*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- KAFKA, F. Um artista da fome. In: KAFKA, F. *A metamorfose, um artista da fome, carta ao pai*. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- KATZ, R. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: KATZ, R; GREINER, C. (org.). *O corpo em crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- MUECK, R. *Big man*. 2000. Resina e fibra de vidro, 203.2 x 120.7 x 204.5 cm. Brooklyn Museum, New York. Imagem da obra disponível em: <http://hirshhorn.si.edu/collection/ron-mueck/#collection=ron-mueck>. Acesso em: 16 jan. 2019.
- ORTEGA, F. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- PELBART, P. P. O corpo do informe. In: GREINER, C; AMORIM, C. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SIMONI, M. L. B. *David*. 1504. Escultura em mármore, 5,17 x 1,99 metros.

SOUSA, S. *O nu possível*. Para um estudo da nudez como objecto estético. [s.d.]. Disponível em: <http://www.ousia.it/SitOusia/SitoOusia/Temi/estetica/testi/nu-possivel.htm>. Acesso em: 31 jul. 2008.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TIBURI, M. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.