

Organizadoras

Ana Lída Campos Brizola
Andrea Vieira Zanella
Marivete Gesser

*Práticas Sociais, Políticas Públicas
e Direitos Humanos*

2013

Sobre a ABRAPSO

A ABRAPSO é uma associação sem fins lucrativos, fundada durante a 32ª Reunião da SBPC, no Rio de Janeiro, em julho de 1980. Fruto de um posicionamento crítico na Psicologia Social, desde a sua criação, a ABRAPSO tem sido importante espaço para o intercâmbio entre estudantes de graduação e pós-graduação, profissionais, docentes e pesquisadores. Os Encontros Nacionais e Regionais da entidade têm atraído um número cada vez maior da Psicologia e possibilitam visualizar os problemas sociais que a realidade brasileira tem apresentado à Psicologia Social. A revista *Psicologia & Sociedade* é o veículo de divulgação científica da entidade.

www.abrapso.org.br

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

P912 Práticas sociais, políticas públicas e direitos humanos / Ana Lídia Campos Brizola, Andrea Vieira Zanella, Marivete Gesser organizadoras. - 1.ed. - Florianópolis : ABRAPSO-NUPPE/CFH/UFSC, 2013. 271 p. : il., graf., tabs.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia social. I. Brizola, Ana Lídia Campos. II. Zanella, Andrea Vieira. III. Gesser, Marivete.

CDU: 316.6

Universidade Federal de Santa Catarina

Índices para catálogo sistemático

1. Brasil:
2. Brasil:

Editado conforme o novo acordo ortográfico.

Este livro foi composto e impresso pela Imprensa Universitária/UFSC

publicas e direitos humanos

Limiares estéticos na exibição do corpo morto em *The morgue* e *Body worlds*

Dolores Galindo

Universidade Federal de Mato Grosso

Na série *The Morgue. Cause of Death*, cuja primeira exposição data de 1992, composta por dezoito imagens impressas em grande escala (125.7 x 152.5 cm), o artista nova-iorquino Andres Serrano fotografou corpos mortos de adultos e crianças num necrotério. Quando as imagens vieram a público, o artista foi intimado a depor e uma intensa controvérsia ocupou os jornais norte-americanos e europeus. Sobrevieram acusações de que o trabalho banalizaria a morte e de que não seria lícito apropriar-se artisticamente de cadáveres. Pouco menos de cinco anos depois da divulgação das imagens da série de Andres Serrano, o anatomista alemão Gunther Von Hagens deu início à mostra *Body Worlds*, composta por corpos mortos plastinizados que circulam por espaços de cultura massiva, como *shoppings centers*, e em cenários artísticos, como museus e galerias. A mostra, em diversas edições, com variações próprias a cada espaço e finalidades determinadas, encontra-se em circulação desde 1996.

O corpo exibido nas fotografias de Andres Serrano resiste aos regimes que genealogicamente foram vinculados à exposição dos cadáveres, principalmente àqueles cuja pele e aspecto humano são preservados e que estariam, portanto, reservados aos necrotérios, velórios, cemitérios e às covas individuais. Ou, em caso de corpos doados e assinalados como indigentes, aos quais caberiam as salas de Anatomia, nas quais transitam entre o estatuto de cadáveres que mobilizam o respeito dos vivos materializado, por exemplo, nas missas de cadáveres, e de peças anatômicas que acionam finalidades didáticas e os distanciam de limiares humanos.

O fotógrafo foi até o necrotério, espaço cujo surgimento está ligado tanto aos cemitérios quanto aos recintos médicos: um lugar de

passagem que atenderia às exigências da Higiene Pública e da Medicina Urbana, investidas pela biopolítica e pela segurança. Nas cidades reorganizadas pela Medicina Urbana, Foucault (1984/2006) vê nos cemitérios espaços heterotópicos que existem há muito nas culturas ocidentais e que, ao longo do século XIX, passaram por intensas mudanças, as quais acompanharam a individualização da morte e a preservação dos corpos que vieram a pertencer às famílias, à exceção dos corpos assinalados como indigentes. No limite, os cemitérios operam uma ruptura com o tempo ordinário – uma heterocronia, “que é para o indivíduo, a perda da vida, e com esta quase eternidade onde ele não cessa de se dissolver e de se apagar” (Foucault, 1984/2006, p. 419). Quando a ressurreição deixou de ter um lugar tão central em nossa imaginação, passamos a nos preocupar com os restos mortais, traços de nossas existências. Em linhas gerais, segundo Foucault (2004), a Medicina Urbana se desenvolve em torno de três objetivos: 1) analisar, no espaço urbano, os lugares de acúmulo do que pode ocasionar doenças (cemitérios, matadouros etc.); 2) controlar a circulação de coisas e dos elementos (sobretudo água e ar, por influência da teoria dos miasmas) e, por último, 3) organizar a disposição dos aparatos necessários para a vida comum da cidade, ou seja, um problema de distribuição e sequência. Tudo isso ocorrendo sem que a casa das pessoas seja tocada e sem que o pobre seja considerado um elemento perigoso.

Nos necrotérios, os corpos esperam a identificação para que sejam enterrados ou, em ausência desta, encaminhados para o enterro comum. Esses espaços, disseminados no século XIX, conjugam a dinâmica procedimental dos dispositivos policiais e jurídicos com a afeição das famílias pelos seus mortos, o que não raro provocava conflitos e acusações de desrespeito aos mortos. A transição do estatuto de corpo-cadáver-a-ser-identificado ao morto-familiar-a-ser-lembrado é um ponto de passagem obrigatório na exibição do cadáver para a identificação nos necrotérios, pois as duas figuras coexistem, quando o corpo morto é exibido, e elas não se superpõem sem fricções. Em alguns necrotérios contemporâneos, em vez de exibir o corpo, exhibe-se sua imagem visando-se a diminuir o choque diante do cadáver.

Vale destacar que a governamentalização da vida deu-se sobre os vivos e sobre os mortos, cuja linha divisória foi retraçada pela introdução da Anatomia Patológica, a qual ligou o curso das doenças entre os vivos às evidências reconhecíveis nos cadáveres – “a vida, a doença e a morte constituem ... uma trindade técnica e conceitual” (Foucault, 2004, p. 159). O biopoder funciona como uma rede de dispositivos ou mecanismos que produz corpos, políticas de prazeres, regimes de saberes-poderes, tecnologias e práticas discursivas (Foucault, 1979). Esse poder intervém materialmente, atingindo o corpo e penetrando na vida cotidiana. Para o autor, o poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica e uma positividade, a partir do momento em que o poder produz efeitos, emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia. Dessa forma, o biopoder incide sobre a vida das populações e de cada um dos indivíduos, operando lado a lado com as disciplinas e com os dispositivos de segurança.

Alguns necrotérios, datados do século XIX, chegaram a funcionar como lugares de visita pública, constando, por exemplo, nos roteiros de viagens à cidade de Paris, cujo principal necrotério veio a ser fechado ao público apenas na primeira década do século XX (Kim, 2012; Schwartz, 2001). Contudo, ao longo dos séculos XX e XXI, os necrotérios passaram a ser objeto de intensas regulações, sendo o acesso restrito a profissionais especializados, geralmente, das áreas técnica, médica e forense. Nesse sentido, o necrotério perdeu o caráter de lugar para entretenimento – antes justificado pelos possíveis ganhos à identificação de cadáveres recolhidos nas vias públicas (Kim, 2012) – passando a ser um lugar temido e evitado, interditado ao olhar público, um braço estendido da justiça penal.

A série *The Morgue*, de Andres Serrano, com a qual abrimos o capítulo, intervém diretamente no corpo morto, por meio da seleção de ângulos, da criação de posturas e aberturas de invólucros e no espaço agora reservado e regulado dos necrotérios. Há um estudo minucioso dos corpos, das cores; os rostos estão cobertos – inteira ou parcialmente – por tecidos cuidadosamente dispostos, a única exceção na série como um todo ocorre na imagem *Jane Doe, Killed by Police*, na qual o rosto é mostrado. Para construir a imagem apresentada a seguir (Fig. 01), por exemplo, foi necessário descobrir o corpo do invólucro branco do qual ainda divisamos

o zíper; neste caso, o corpo de alguém que ingeriu veneno para ratos, ou tão somente uma *causa mortis*: suicídio por ingestão de veneno para ratos. Ângulos desidentificam e fixam expressões faciais inquietantes ou fragmentos corporais, como na segunda imagem do tríptico *The Morgue (Rat Poison Suicide II)*:

Figura 01 - *The Morgue (Rat Poison Suicide II)*, Andres Serrano, 1992
(Imagem de divulgação)



Se os corpos fotografados por Andres Serrano tivessem perdido a tez que os torna tão humanos, mesmo quando a coloração da pele foi alterada do branco ao azulado, o estranhamento radical teria se instalado? Se os corpos não houvessem sido manipulados pelo fotógrafo, a abjeção se manteria? *The Morgue* não é o único trabalho controverso do artista. Andres Serrano dedicou grande parte do seu trabalho aos corpos inaceitáveis, afirmando que viveu esse limiar durante sua vida. As imagens são terrivelmente belas, o que é uma marca da poética do artista e dos seus longos trabalhos de imersão nos contextos que fotografa. É assim que o trabalho burla o regime de visibilidade da justiça penal, o qual, conforme argumenta Foucault (1971/1999), está baseado na ação à distância sobre os corpos, enfocando "objetivos elevados" e não mais fundamentada no suplício e nos castigos físicos diretos. Para a polícia, as fotografias servem

à identificação sem finalidades estéticas. Ao revés da ação à distância da justiça, a lente de Serrano repõe o toque direto nos corpos e refaz o ritual de exibição pública voltado, agora, a finalidades que escapam à justiça e ao castigo. Granjeiam-se limiares ético-estéticos e, portanto, não surpreende que o trabalho tenha sido assimilado à violação dos corpos fotografados.

Em entrevista concedida ao crítico Robert Hobbs, Andres Serrano indicava o sangue como material sensível e pigmento das suas fotografias. Isso não o eximiu de alguns críticos terem associado o trabalho às então recentes campanhas da marca Benetton, que apelavam a imagens que visavam a romper uma pretensa indiferença, numa apropriação mercadológica da estética do choque de sensações (Hobbs, 1994). Sexo, religião, carne, pele, pobreza e suicídio são temáticas recorrentes na fotografia e instalações de Serrano (Miglietti, 2003), salientando que ele prefere ser visto como um antifotógrafo e mais próximo de um artista que se ocupa de instalações (Hobbs, 1994).

É importante destacar que, enquanto fotografava, Andres Serrano afirmou haver sido "tocado" por uma presença humana, em vez de um cadáver. Essa fala o aproxima da tradição dos trabalhos pictóricos da fotografia vitoriana *post mortem*, na qual o corpo era um invólucro de uma personalidade e não o contrário. A série em questão resultou de três meses dedicados à pesquisa, havendo o artista fotografado a quase totalidade dos corpos que passou pelo necrotério cujo local exato, aliás, nunca foi divulgado. Ao conviver vários dias no necrotério, Serrano pôde acompanhar as mudanças na pele e as modificações nos corpos que diferenciavam as causas da morte, a exemplo da tinta preta nas digitais dos criminosos, a ausência de parentes interessados entre os infames. O artista fotografava a temporalidade da pele morta e, também, os vestígios de vida e das políticas de governamentalização dos corpos:

When he first appeared at the morgue, the first body he encountered was of an eight-year-old child with red hair and freckles. After watching the child be disemboweled. He decided that he would have to begin photographing immediately or he would never be able to continue. During the three-month project, Serrano photographed 95 percent of the bodies that passed through the morgue. At first, he made shots of entire sections of the

bodies, but his photographs were too similar; all the figures were lying on their backs. At that point, he decided to focus on details, and made close-up shots. At times, the bodies looked like latex Hollywood props, but when the photographing began, he felt himself to be in touch with a human presence instead of a cadaver. (Hobbs, 1994, p. 42)

Fitzpatrick (2008) vê em *The Morgue* o atravessamento da cultura visual proveniente da representação médica e patológica ligada aos corpos dos criminosos mortos e dos corpos femininos hipersexualizados e patologizados. Observa que os corpos femininos fotografados reproduzem criticamente a objetificação das autópsias criminais forjadas pelos aparatos de justiça forense. É o caso do corpo de *Jane Doe*, que nunca foi reclamado pela família ou, ainda, da segunda imagem do tríptico *The Morgue (Rate Poison Suicide III)* que reproduzimos a seguir (Fig. 02). Nessa figura, o corpo segue o modelo anatômico sem concessões a matrizes religiosas nas quais partes consideradas íntimas ou sexuais seriam escondidas. Na imagem, a vulva da morta é exposta em primeiro plano:

Figura 02 – *The Morgue (Rat Poison Suicide, III)*, Andres Serrano, 1992 (Imagem de divulgação)



Na mostra anatômica *Body Worlds*, promovida por Von Hagens, o corpo morto é exposto com o objetivo de tornar visíveis aspectos anatômicos, o que cumpre efeitos moralizantes e didáticos. Enquanto em Andres Serrano a finalidade estética é clara, em Von Hagens ela existe, mas, em tese, está a serviço do conhecimento, ainda que o trabalho venha granjeando cada vez mais o lugar do entretenimento aos moldes dos teatros anatômicos. A vinculação com o entretenimento foi bastante saliente durante a exibição da mostra em *shoppings centers*, no Brasil, contudo, essa finalidade é colocada em segundo plano na apresentação da obra, sendo reservada à divulgação. Veja-se imagem do ticket (Fig. 03):

Figura 03 – Ticket da mostra *O Fantástico Corpo Humano*, em Campinas, 2013



O contraste entre a recepção dos trabalhos de Andres Serrano e de Gunther Von Hagens chama atenção. Diante do primeiro trabalho, o horror. Diante do segundo, o fascínio e a capilarização como entretenimento. O primeiro, um artista; o segundo, um anatomista. No trabalho de Andres Serrano, os cadáveres se tornam suporte para a arte. Na exposição de Von Hagens, os cadáveres se convertem em objetos didáticos e moralizantes. Colocar essas duas obras, tão diferentes, lado a lado, evidencia como a

arte se distanciou do corpo morto, perdendo a legitimidade sobre sua utilização como suporte.

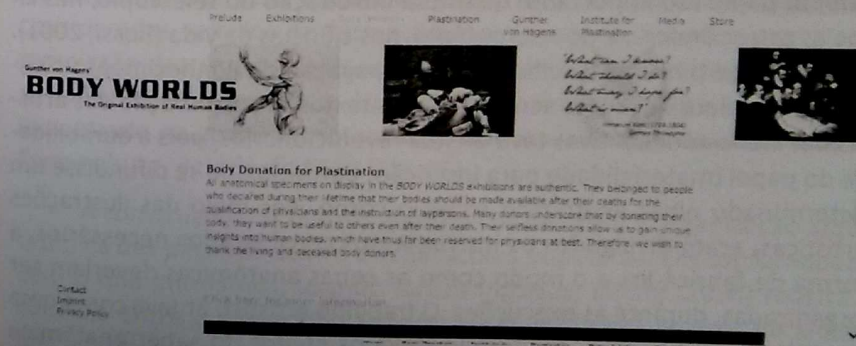
Difícilmente, um comitê de ética em pesquisa científica e em biossegurança, ou regulamentações jurídicas correlatas, legitimariam a doação de corpos para “finalidades artísticas”. Obter autorização para modificações no próprio corpo ou manipulação de materiais biológicos vem sendo um problema recorrente entre artistas, pois as finalidades estéticas ou mesmo éticas parecem não ser argumentos suficientes diante dos tribunais éticos e de segurança (Galindo, 2012). Dessa maneira, quando Andres Serrano intervém diretamente sobre os corpos mortos que fotografa, o artista granjeia limiares ético-estéticos e, portanto, não surpreende que o trabalho tenha sido assimilado à violação dos corpos com os quais conviveu durante o período no qual esteve no necrotério, ainda que esta acusação se sustente na defesa de finalidades didáticas, penais e morais e na partição entre arte e ciência. Antes de prosseguirmos, cabe pontuar que ao falarmos em estética não nos referimos a uma teoria da arte em geral e sim a “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade de pensamento” (Rancière, 2005, p. 13).

Von Hagens enfrentou dificuldades iniciais para exposição da sua mostra, quando esta ainda não se encontrava suficientemente legitimada como um trabalho a serviço da vida. Foi necessário que o trabalho viesse a ser assimilado à tecnociência redencionista (Haraway, 2004). Em consulta à página eletrônica da mostra *Body Worlds*, a janela sobre doação de corpos para plastinização faz referência direta à tradição dos teatros anatômicos. As imagens que compõem o cabeçalho dessa página formam uma cascata irregular que reforça a utilidade dos corpos “depois da morte”: uma doação à ciência (Fig. 04).

No cabeçalho em questão, a primeira imagem é de uma ilustração de Versalius, a segunda de uma cena de dissecação feita pela equipe, a terceira reproduz uma edição fac-símile do filósofo Emanuel Kant e, por fim, a última ilustração é a clássica pintura do teatro anatômico, *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaas Tulp* (1632), por Rembrandt Van Rijn. Para entender melhor o cabeçalho da página de Von Hagens dedicada à

doação de corpos, remetamo-nos às reflexões de Bruno Latour. Em *Ico-noclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, exposição datada de 2002, Latour (2004) sugere que as imagens científicas, para adquirirem valor de verdade, transitam por cascatas de imagéticas em constante transformação. Uma imagem científica isolada não prova *per si*, ao passo que imagens conectadas e advindas de regimes diversos – ciência, arte, *marketing*, religião etc. – permitem que se passe de uma imagem para outra, precisamente tão frágil e modesta quanto a anterior, mas diferente. É necessário que a imagem se prolongue para que os efeitos de verdade se estabilizem e, também, pelos efeitos mercadológicos que conduzem à compra dos ingressos para a mostra. Tais cascatas são irregulares porque as imagens pertencem a regimes de saberes-poderes diferentes com cronologias próprias, as quais não se tornam coincidentes pelo fato de serem acopladas. As irregularidades são próprias das cascatas de imagens.

Figura 04 - Janela dedicada à doação de corpos na página eletrônica mantida por Gunther Von Hagens¹



Com a individualização da morte, a valorização dos sentimentos em torno do corpo morto e a governamentalização do espaço urbano, a exposição dos corpos mortos é legitimada quando comporta uma

¹ Acesso em 21 de julho, 2013, http://www.bodyworlds.com/en/body_donation.html

complexa articulação entre diferentes práticas e finalidades: didática, quando é usado para ensinar procedimentos capazes de salvar vidas; moralizante, quando sua presença instalava o aprendizado de doenças e acometimentos; afetiva, cuja imagem teria sido arquivada como parte das recordações familiares, ou, ainda, absoluta, ao traduzir o poder real ou divino. Cada uma dessas práticas se liga a regimes de saber-poder singulares, cuja genealogia nos remete ao biopoder sobre os corpos e sobre as vidas que é traduzido em técnicas científicas, procedimentos jurídicos, normas policiais.

Propomos que a legitimação do trabalho de Von Hagens mobiliza e atualiza o fascínio pela anatomia que, entre os séculos XVI e XVIII, fez parte de uma sociedade para a qual a morte haveria de ser visível e pública, já que concretizava o poder do soberano sobre seus súditos (Foucault, 1971/1999). Tal fascínio se traduzia numa intensa cooperação entre artistas e cientistas, inicialmente, fixada sobre o trabalho em papel e na pigmentação dos corpos cadavéricos para exibição.

Na história da Anatomia, a obra de entalhadores e pintores desempenhou papel tão importante quanto a introdução do telescópio, nas ciências astronômicas, e do microscópio, nas ciências da vida (Rossi, 2001). As gravuras e pinturas viabilizaram a propagação do conhecimento científico, indo além de meros acréscimos aos textos. A colaboração dos artistas nas ciências descritivas teve efeitos revolucionários, pois a durabilidade do papel (materialidade para inscrição) permitiu que se difundisse um determinado olhar anatômico sobre o corpo. Por meio das ilustrações artísticas, eram divulgados os instrumentos considerados necessários, a forma de fabricá-los e o modo como as cenas anatômicas deveriam ser organizadas, durante as execuções. O trabalho artístico atuava como uma tecnologia de poder, porque prolongava os efeitos do saber anatômico no tempo e no espaço.

Além das ilustrações que integravam os Atlas de Anatomia, havia uma série de outras produções artísticas em torno da dissecação, das quais podemos destacar as folhas de rosto, capas de livros, os retratos de grupo de sessões de anatomia e as reproduções de teatros comercializadas como lembranças. As ilustrações nem sempre foram criadas com

o objetivo de auxiliar na demonstração de conhecimentos, de modo que algumas delas eram nitidamente alegóricas, seguindo a tradição medieval das iluminuras.

A representação artística do corpo morto integrada à anatomia se deu em duas direções distintas: numa primeira, o corpo foi fragmentado, suas partes desenhadas e exibidas nos Atlas; numa segunda, o corpo idealizado em relação à natureza compôs as folhas de rosto dos livros anatômicos e as cenas de dissecação pintadas para salões. O interesse pelas pranchas anatômicas e reproduções dos teatros de anatomia, confeccionadas por artistas, ia além da clientela de estudantes de medicina ou de cirurgiões. Eram procuradas por amantes de belos livros ou por aqueles interessados em fazer suas próprias dissecações.

Enquanto as técnicas de conservação do cadáver restringiam a possibilidade de movimentar o corpo morto, a gravura, a tela e a prancha anatômica podiam ser reproduzidas e distribuídas. Em algumas casas europeias mais abastadas, era possível encontrar imagens de dissecação compradas como *souvenirs*, durante as sessões de anatomia públicas frequentadas por seus donos. As visitas aos teatros anatômicos eram consideradas veículos de formação moral, pois se supunha que a contemplação dos corpos dos suicidas, assassinos e outros degradados poderia servir de advertência. Um belo exemplar desse tipo de *souvenir* é encontrado na gravura *Anatomical Theater in Leiden*, de autoria de W. Swanenburg, datada de 1610 (Fig. 05).

A construção dos teatros anatômicos recorreu à organização arquitetônica das peças de teatro e espetáculos populares. Em conformidade com o que afirmamos, usando fontes inglesas, Billing (2004) mostra a conexão entre o dispositivo arquitetônico usado nos teatros de anatomia e duas outras estruturas arquitetônicas do período – a casa de jogos e as brigas de galo. Vejamos as ilustrações a seguir. Na primeira imagem, vê-se o plano arquitetônico feito por Inigo Jones para o *Barber Surgeons' Anatomy Theatre* (1636), recuperado do arquivo de Oxford por Billing. Na segunda imagem, tem-se um palco usado para brigas de galo que data do início do século seguinte. Fica clara a analogia traçada por Billing entre as duas estruturas.

Figura 05 - W. Swanenburg: Anatomical Theater in Leiden, engraving - after drawing by Woudanus, 1610

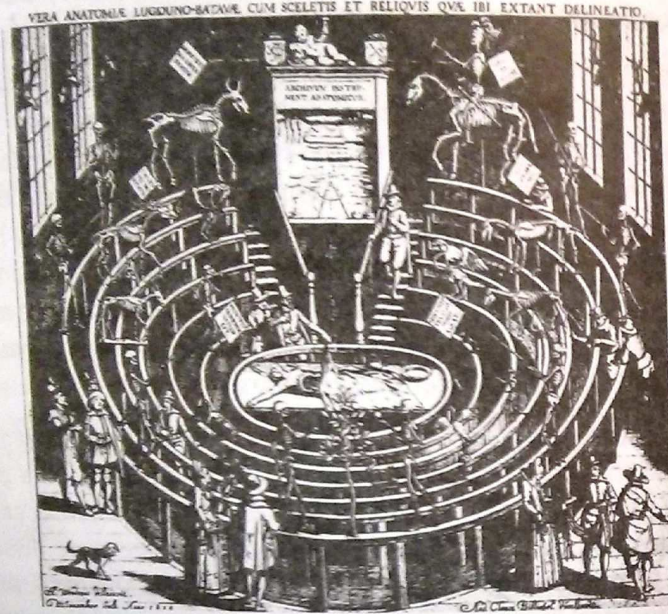
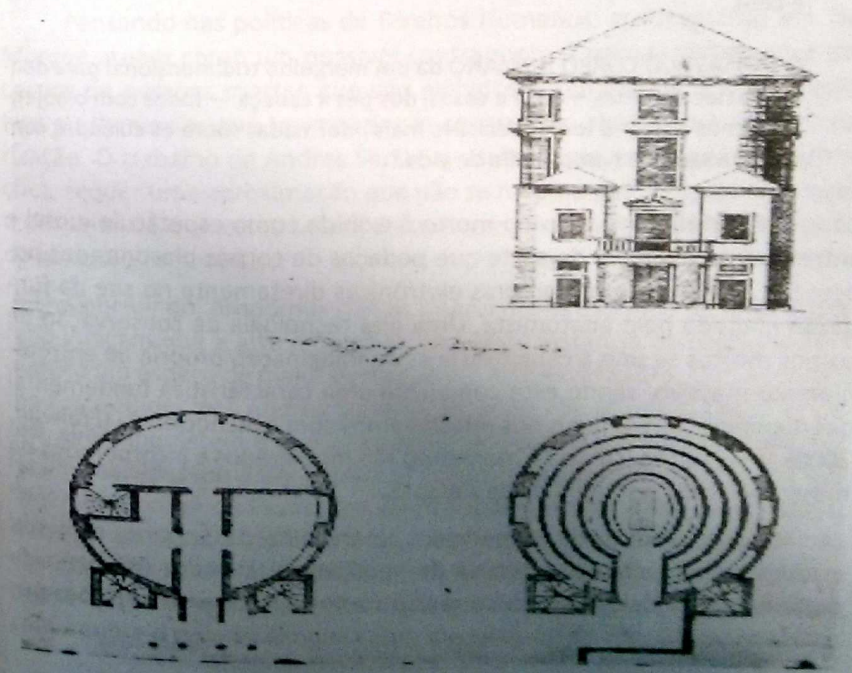


Figura 06 - Frontispiece to Robert Howlett's The Royal Pastime of Cockfighting (London, 1709)



Com as transformações introduzidas pela Medicina e judicialização dos corpos, ao longo do século XIX, os anfiteatros anatômicos foram gradativamente sendo fechados ao acesso público. Houve uma passagem das dissecações como espetáculo para as dissecações como atos médicos e forenses. Enquanto as grandes escolas de medicina buscaram garantir o monopólio do corpo morto, as academias de arte buscaram se especializar no desenho de modelos vivos. A arte não reivindicou para si o direito de manusear os corpos mortos. Em decorrência, o corpo morto, que até o século XVIII constituía objeto de fascínio e de escrutínio artístico, perdeu esse estatuto, sendo reservado ao poder médico e jurídico. Tal transformação veio acompanhada de críticas à finalidade de entretenimento atribuída aos teatros anatômicos abertos ao público.

Figura 07 - Plans and Elevation of Inigo Jones's design for the Barber Surgeons' Anatomy Theatre, 1636



É assim que, consolidada a normatização do corpo morto, poucos artistas o utilizam como suporte. Do fascínio, passa-se ao seu justo oposto – o horror aos artistas que tomam o cadáver como suporte expressivo. Estão criadas as condições para que o corpo morto passe a integrar, na arte, a esfera da abjeção. O corpo morto pode, assim, ser exposto com menor controvérsia, quando ligado a finalidades didáticas – é o que ocorre com a exposição do anatomista Von Hagens. Trazida à cidade de Campinas, a mostra *Body Worlds*, renomeada *Fantástico Corpo Humano*, foi apresentada como um momento de autoconhecimento que serviria para prover os vivos de informações úteis sobre a saúde. Um espaço moral, conforme trecho do *website* de abertura:

O FANTÁSTICO CORPO HUMANO nos leva para uma jornada fascinante através do nosso bem mais precioso: nossos corpos impressionantes, um mundo que nós não compreendemos completamente. Essa exposição é desenhada para mudar isto. Sob nossa pele, uma série de sistemas intrigantes e seus órgãos que cooperam, segundo a segundo, para nos manterem vivos e bem.

O FANTÁSTICO CORPO HUMANO dá um mergulho tridimensional para dentro destes sistemas — pele e ossos, dos pés à cabeça — todos com o objetivo de nos ajudar a tomar decisões mais informadas sobre os cuidados com a nossa saúde e nosso estilo de vida.²

Em Von Hagens, o corpo morto é exibido como espetáculo moral e entretenimento massivo, de sorte que pedaços de corpos plastinizados podem ser adquiridos por compras eletrônicas diretamente no *site* da fundação mantida pelo anatomista. Uma alta tecnologia de conservação de corpos mortos se une a características da imaginação própria ao entretenimento massivo, sendo essa conjunção uma característica fundamental das maneiras com as quais nos relacionamos com a tecnociência (Franklin, 2000). Imaginação, ciência e *marketing* são mobilizados e incorporados na mostra, visitada por milhões de pessoas.

Diferentemente de Von Hagens, o trabalho de Serrano, com sua estética hiper-realista e debitária da publicidade, introduz um *signo da peste* na normalização do corpo morto como suporte para exposições pú-

² Acesso em 20 de julho, 2013, em <http://fantasticocorpohumano.com.br/plus/>

blicas, porque reclama que limiares estéticos sejam considerados não apenas para produzir a beleza da morte (explorar sua plasticidade), mas para ativar questionamentos sobre as políticas que regulam a separação entre arte e ciência, bem como os desdobramentos colocados ao governo dos vivos e dos mortos, cuja extensão requer ir além de normalizações de segurança que controlam passagens e trânsitos. A interdição ao corpo morto como suporte e matéria plástica na arte nos interpela a ampliar os limites dos regimes éticos, no sentido de abarcar dimensões estéticas (no caso de Serrano, poéticas da abjeção, como vem sendo nomeado todo um conjunto de trabalhos desenvolvidos na década de 1990 nos Estados Unidos) e a reposicionar a arte como instância de pesquisa e pensamento que não é meramente complementar ou especular na suas relações com a ciência e a política. Mostras como a de Von Hagens, que são revestidas por justificativas científicas e morais, prendem-se nas linhas de controle produzidas pelas práticas de governo dos corpos, sem que sejam instaladas aí resistências políticas nas modalidades do sensível.

Pensando nas políticas de Direitos Humanos, as fotografias em *The Morgue* atuam como um possível contraponto à veiculação massiva dos corpos de pessoas mortas que são exibidos cotidianamente como registros ou denúncias que terminam por recorrer ao choque e à espetacularização. O trabalho de Andres Serrano, assim como as imagens das violações, requer uma aproximação que não se resuma aos choques sensoriais a despeito de que estes sejam, frequentemente, acionados na recepção da obra.

Concluindo, propomos que as intervenções estéticas de Andres Serrano indicam que a arte entendida enquanto instância de pesquisa ética merece um espaço de maior destaque em nossas reflexões. Que os corpos mortos exibidos por Andres Serrano, na série *The Morgue. Cause of Death*, ainda inquietem e que as imagens dos corpos plastinizados por Von Hagens exibidas em *Body Worlds* circulem cada vez mais, nos lembra que “nenhum Comitê de Guardiões vai racionar o horror a fim de conservar o frescor da capacidade de chocar. E os horrores propriamente ditos não vão abrandar-se” (Sontag, 2003, p. 90). Lembra, também, que há muito a pensar sobre os regimes estéticos que governam as imagens que nos chocam e sobre o próprio choque como modalidade de relação sensível com

o que nos inquieta, pois o "o modo de pensamento estético é bem mais que o pensamento da arte" (Rancière, 2005, p. 68).

Referências

- Billing, C. (2004). Modelling the anatomy theatre and the indoor hall theatre: dissection on the stages of early modern London. *Early modern literary studies*, 13(n. spe.), 1-17.
- Fitzpatrick, A. D. (2008). Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity. *RACAR*, 33(1-2), 28-42.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade 1 – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. (Original publicado em 1971)
- Foucault, M. (2004). O Nascimento da Medicina Social. In M. Foucault, *Microfísica do Poder* (pp. 153-165). Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, M. (2006). Outros espaços. In M. Motta (Org.), *Ditos e Escritos III: Estética, literatura e pintura. Música e Cinema* (pp. 411-422). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1984)
- Franklin, S. (2000). Life itself. Global nature and the genetic imaginary. In S. Franklin, C. Lury & J. Stacey (Orgs.), *Global nature, global culture* (pp. 188-227). London: Sage.
- Galindo, D. (2012). Resenha: tecnologias e modos de ser no contemporâneo. *Polis e Psique*, 2, 194-202.
- Haraway, D. (2004). *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra@_Conoce_Oncorotón®: Feminismo y Tecnociencia* (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad). Barcelona: UOC.
- Hobbs, R. (1994). Andres Serrano: the body politic. In R. Hobbs, W. Serrano & M. Tucker, *Andres Serrano: Works. 1983-1993* (pp. 17-43). Philadelphia: Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania.
- Kim, J. H. (2012). Exposição de corpos humanos: o uso de cadáveres como entretenimento e mercadoria. *Maná*, 18(2), 309-348.
- Latour, B. (2004). "Não Congelarás a Imagem", ou: como não desentender o debate Ciência-Religião. *Maná*, 10(2), 349-376.
- Miglietti, F. (2003). *Extreme bodies*. Milão: Skira.
- Rancière, J. (2005). *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34.
- Rossi, P. (2001). *O nascimento da ciência moderna na Europa*. São Paulo: Edusc.

- Schwartz, V. (2001). O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In L. Charney & V. Schwartz (Orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna* (pp. 411-440). São Paulo: Cosac & Naif.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.