

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

MEMÓRIAS ANATÔMICAS

Autor: Vinícius Demarchi Silva Terra
Orientadora: Profa. Dra. Carmen Lúcia Soares

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Vinícius Demarchi Silva Terra e aprovada pela Comissão
Julgadora.

Data: 12/02/2007

Assinatura:.....*Carmen Lúcia Soares*.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Vinícius Silva

MA

Carla Lúcia

JA

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

T275m	Terra, Vinicius Demarchi Silva. Memórias anatômicas / Vinicius Demarchi Silva Terra. -- Campinas, SP: [s.n.], 2007.
	Orientador : Carmen Lúcia Soares. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.
	1. Corpo. 2. Imagem. 3. História. 4. Educação. I. Soares, Carmen Lúcia. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	08-0213-FE

Título em inglês : Anatomical memories

Keywords : Body; Image; History; Education

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Soares (Orientadora)

Prof^a. Dra. Denise Bernuzzi de Sant' Anna

Prof^a. Dra. Ana Márcia Silva

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Prof^a. Dra. Cristina Bruzzo

Data da defesa: 12/12/2007

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : paraovinius@gmail.com

resumo

Esta é uma pesquisa sobre as memórias da anatomia que toma como objeto a iconografia anatômica dos séculos XVI - XVIII, tendo como objetivos identificar as origens e transformações de uma suposta cultura da dissecação como paradigma epistemológico moderno e precisar a formação de um olhar anatômico sobre o mundo, celebrado, imaginado e realizado no corpo e através dele. No caminho, percorro as imagens dos lugares de celebração da cultura da dissecação, os chamados Teatros Anatômicos, experimentados pelas aulas e demonstrações anatômicas, onde analiso um ritual da racionalidade médica operando sobre o corpo. Neste mesmo movimento, detenho-me também nas ilustrações dos livros e atlas anatômicos e, perseguindo as suas memórias em pinturas e gravuras, encontro sentidos político-estéticos que modulam o corpo numa peculiar visibilidade. Estes sentidos político-estéticos podem ser compreendidos como uma educação para o olhar anatômico. A pesquisa analisa os mecanismos de imaginação do corpo na arte e na medicina, mecanismos que constroem um programa de racionalização máxima do corpo, preparando-o para ser capitalizado como coisa no mundo moderno.

abstract

This is a research about the memories of anatomy. The work takes as main object the anatomical iconography from the 16th -18th century. The objective of this research is to identify the origins and transformations of one supposable "dissection culture" as a modern epistemological paradigm and specify the formation of one anatomical look over the world, celebrated, imagined and accomplished in and through the body. In the way of this research I went through the images of the places of the celebration from this "dissection culture, called the Anatomical Theaters. These theaters were used as anatomy classes and demonstrations places, and it's where I analyze a ritual of medical rationality functioning over the body. In the same movement I linger on the illustrations of books and anatomical atlas, pursuing the memories in paintings and pictures to find aesthetic and political senses that modulate the body in one special visibility. These aesthetic and political senses can be understood as one education to the anatomical look. This research analyzes the mechanisms of imaginations of the body in art and medicine, as mechanism the build a program of maximum rationalization of the body, preparing it to be capitalized as a "thing" in the modern world.

AGRADECIMENTOS

Aos que tornaram possível este trabalho, à orientadora e amiga Carmen Soares, a Denise Sant'Anna, ao Milton de Almeida, a Ana Márcia e a Cristina Bruzzo.

Aos que produziram as imagens, os irmãos e amigos Éden e Érico Pereta.

As que colaboraram com a cuidadosa leitura e revisão, Lília Monteiro e Glaucianne dos Santos.

À família e a Deus.

Índice de Imagens

Nº	Descrição	Página
1.	FIALETTI, Odoardo. [sem título]. 1627. Gravura. Reprodução em papel. In: SCHUPBACH, William. <i>The paradox of Rembrandt's 'Anatomy of dr. Tulp'</i> . London: Wellcome Institute for the history of medicine, 1982. Pl.34.	2
2.	RIPA, Cesare. Prudência. 1603. Gravura. Reprodução em papel. In: ALMEIDA, Milton José. <i>O teatro da memória de Giulio Camilo</i> . Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p.203.	5
3.	RIPA, Cesare. Doutrina. 1603. Gravura. Reprodução em papel. In: ALMEIDA, Milton José. <i>O teatro da memória de Giulio Camilo</i> . Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p.193.	6
4.	KETHAM, John of. Fasciculus Medicinae. 1493. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.12.	10
5.	KETHAM, John of. Fasciculus Medicinae. 1522. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.15.	13
6.	LUIZZI, Mondino dei. Anatomie. 1532. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.18.	13
7.	LUIZZI, Mondino dei. Anathomia... emendata per doctorem melestat. Leipzig, 1495. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.19.	15
8.	CARPI, Iacopo Berengario da. Commentaria. 1521. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.23.	16
9.	CARPI, Iacopo Berengario da. Isagogae breves... . 1535. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.26.	18
10.	GALENO. Therapeutica. 1522. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p. 27.	20
11.	AVICENNA. Canon Opera. 1527. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. <i>Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning</i> . Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p. 27.	20

12. GALENO. De anatomicis administrationibus. 1531. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. *Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p. 28. 22
13. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p. 56 (gravura 4). 27
14. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.147 (gravura 47). 27
15. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.179 (gravura 61). 29
16. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.207 (gravura 73). 30
17. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.135 (gravura 42, parte superior). 31
18. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.135 (gravura 42, parte inferior). 31
19. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 33
20. ANTOLOGIA enciclopédia manuscrita. [8--? d.C.]. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.638. 41
21. SEVILHA. Isidoro de. De natura rerum. [8-- d.C.]. Manuscrito. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.645. 42
22. MANUSCRITO astronômico. [11--]. Manuscrito. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.643. 44
23. CARTA aos ventos. [11--]. Manuscrito. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.644. 45
24. THURNEYSSER. Quinta Essência. 1574. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.650. 49
25. BINGEN, Hildegard von. Liber Divinorum Operum. [12--]. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.661. 51
26. AURORA consurgens. [13--]. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.569. 52
27. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. capa. 53
28. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (detalhe da página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 54

29. REISH, G. Pretiosa Margarita. 1503. Reprodução em papel. In: ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*, 2001. p.568. 59
30. TICIANO. “Laocoonte” (caricatura). [15--]. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. *Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.51. 64
31. HAGESANDRO, ATENODORO, POLIDORO. Laocoonte e seus filhos. [25? a. C]. Grupo em mármore. Reprodução em papel. In: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. São Paulo, 1972. p.75. 64
32. TICIANO. A Ressurreição de Cristo (painel central do Políptico de Averoldi). 1520-1522. Pintura. Reprodução em papel. In: COLEÇÃO DE ARTE. *Ticiano*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997. Imagem 12. 66
33. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.59. (gravura 5). 68
34. VESALIUS. Epitome. 1543. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravuras. Reproduções em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. pp.221, 219 e 125 (gravuras 76, 75 do Epitome e 37 do De humani corporis fabrica). 73
35. FIGURA anatômica (secção em modelo desmontável). [17--]. Cera. Reprodução em papel. In: MUSEO LA SPECOLA FLORENCE. *Encyclpaedia Anatomica*. Köln: 1999. p.114. 74
36. FIGURA anatômica em cera (dissecação da cabeça). [17--]. Cera. Reprodução em papel. In: MUSEO LA SPECOLA FLORENCE. *Encyclpaedia Anatomica*. Köln: 1999. capa. 75
37. ZUMBO, G. G. Preparado anatômico de uma cabeça. [16--]. Cera. Reprodução em papel. In: MUSEO LA SPECOLA FLORENCE. *Encyclpaedia Anatomica*. Köln: 1999. p.18. 76
38. FIGURA anatômica em cera (coração e ventrículo seccionados). [17--]. Cera. Reprodução em papel. In: MUSEO LA SPECOLA FLORENCE. *Encyclpaedia Anatomica*. Köln: 1999. p.18. 76
39. CRÂNIO humano desmontado. [18--]. Reprodução em papel. In: STAFFORD, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Massachusetts: MIT Press, 1997. Imagem nº 58. 77
40. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (detalhe inferior da página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 79
41. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 83
42. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (frontispício). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.49. 83

43. HAMUSCO, Juan Valverde de. Anatomia del corpo umano. 1560. 95
Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. *Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.55.
44. VISÃO do teatro anatômico de Leiden. [1610?]. Reprodução em papel. 98
In: SAWDAY, Jonathan. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London, New York: Routledge, 1996. Imagem n^o. 5.
45. VISÃO do teatro anatômico de Leiden. [1609?]. Reprodução em papel. 102
In: SAWDAY, Jonathan. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London, New York: Routledge, 1996. Imagem n^o. 6.
46. HOGARTH, William. The Reward of Cruelty (A recompensa da crueldade). 1750-1751. Reprodução em papel. In: KEMP, Martin. WALLACE, Marina. *Spetacular Bodies: the arte and science of the humn boby from Leonardo to now*. London: Hayward Gallery Publishing, 2000. 107
47. TEATRO anatômico de Pádua. [1594]. Fotografia *s/d*. Reprodução em papel. In: LE PALAIS du Bo. Padova: Università degli Studi di Padova, 2004. 110
48. TEATRO anatômico de Bologna (1646-49), projeto de Antonio Levanti sobre o original de 1595. Fotografia. Reprodução em papel. In: *Bologna: Mensile dell'amministrazione comunale (periodico associato all'USPI)*. Bologna: Graficoop, 1983. p.29. 111
49. BRAMANTE, D. Tempietto de San Pietro in Montorio. [1502?]. Projeto (planta baixa e corte). Reprodução em papel. In: LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. 112
50. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 113
51. VESALIUS. Tabulae sex. 1538. Gravura (página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.249. 115
52. VESALIUS. De humani corporis fabrica e Epitome. 1543. Compilação de gravuras reproduzidas em papel. Criação de Érico Peretta a partir da obra: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. 116
53. KETHAM, John of. Fasciculus Medicinae. 1522. Gravura. Reprodução em papel. In: CARLINO, Andrea. *Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. p.15. 117
54. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (página de rosto). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51. 118

55. TEATRO anatômico de Pádua (vista superior). [1594]. Fotografia *s/d*. 126
Reprodução em papel. In: LE PALAIS du Bo. Padova: Università degli Studi di Padova, 2004.
56. TEATRO anatômico de Pádua (vista superior-lateral). [1594]. 126
Fotografia *s/d*. Reprodução em papel. In: LE PALAIS du Bo. Padova: Università degli Studi di Padova, 2004.
57. LIMA, Norberto de Paula. Planta da capital de Atlântida. Esquema 127
gráfico. Reprodução em papel. In: PLATÃO. *Timeu e críticas*, ou a atlântida. Tradução, introdução e notas de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, *s/d*.
58. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura (página de 129
rosto seccionada em três quadrantes). Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51.
59. VESALIUS. Epitome. 1543. Gravuras em sequência. Criação de Érico 132
Peretta a partir da obra: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51.
60. PINK, William. Smugglerius. 1834. Escultura (re-criação do modelo 133
original de Augusto Carlini, feita por encomenda do Dr. William Hunter, em 1775). Reprodução em papel. In: KEMP, Martin. WALLACE, Marina. *Spetacular Bodies: the arte and science of the humn boby from Leonardo to now*. London: Hayward Gallery Publishing, 2000. p .85.
61. LINNEL, William. Écorché Study after Smugglerius (Estudo de 133
escorchado sobre a obra Smugglerius). 1834. Desenho. Reprodução em papel. In: KEMP, Martin. WALLACE, Marina. *Spetacular Bodies: the arte and science of the humn boby from Leonardo to now*. London: Hayward Gallery Publishing, 2000. p. 88.
62. ALLORI, Alessandro di Cristofano di Lorenzo. A man's left leg, 134
progressively anatomised. [156-]. Desenho. Reprodução em papel. In: PETHERBRIGDE, Deanna. JORDANOVA, Ludimila. *The Quick and the Dead: artists and anatomy*. Berkeley, Los Angeles, London: National Touring Exhibitions: University of California Press, 1997. p.9.
63. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Reprodução em papel. 135
In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.51.
64. GAMELIN, Jacques. The death (ilustração do *Nouveau recueil 137
d'ostéologie et de myologie*). 1779. Água-forte. Reprodução em papel. In: STAFFORD, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Massachuset: MIT Press, 1997.
65. FIALETTI, Odoardo. Petal Venus. 1626. Gravura (Tab. IV) da obra de 140
Spigelius, *De formato foetu...* . Reprodução em papel. In: In: PETHERBRIGDE, Deanna. JORDANOVA, Ludimila. *The Quick and the Dead: artists and anatomy*. Berkeley, Los Angeles, London: National Touring Exhibitions: University of California Press, 1997. p.91.

66. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.93. 143
67. VESALIUS. De humani corporis fabrica. 1543. Gravura. Reprodução em papel. In: VESALIUS. *De humani corporis fabrica. Epitome. Tabulae sex*, 2002. p.99. 146
68. SPIGELIUS. De humani corporis fabrica. 1627. Gravura. Reprodução em papel. In: SAWDAY, Jonathan. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London, New York: Routledge, 1996. Imagem n^o. 14. 148

Sumário

<u>1. DISSECAR A ANATOMIA</u>	2
<u>2. O CORTE: A CULTURA DA DISSECAÇÃO</u>	8
<u>2.1. Arqueologia anatômica</u>	25
<u>2.2. Vesalius e a anatomia moderna</u>	63
SUB-CORTE 1 (antropológico) : ERIGIR O HOMEM	64
SUB-CORTE 2 (biológico): NORMALIZAR A NATUREZA	69
SUB-CORTE 3 (estético) : DISTINGUIR A FORMA DA FUNÇÃO	74
SUB-CORTE 4 (histórico) : INSTITUIR A MEMÓRIA	80
SUB-CORTE 5 (pedagógico-arquitetônico) : PUBLICAR O PODER	84
SUB-CORTE 6 (artístico): IMPRIMIR IMAGENS	89
<u>2.3. Tecnologias da dissecação</u>	103
As demonstrações públicas (as aulas espetáculos)	103
O teatro anatômico (lugares de educação)	114
As imagens didáticas (o livro)	133
<u>2.4. O anatomista e o corpo moderno: morto</u>	136
<u>2.5. Dissecar como política</u>	153
sobre a dissecação	153
sobre a memória, ou a política do esquecimento	154
sobre a anatomia	156
sobre a anatomia sutil	157
sobre a imagem	158
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	159
<u>Bibliografia geral</u>	163
<i>ANEXOS (vol. II)</i>	i
<i>Imagens</i>	1

1. DISSECAR A ANATOMIA

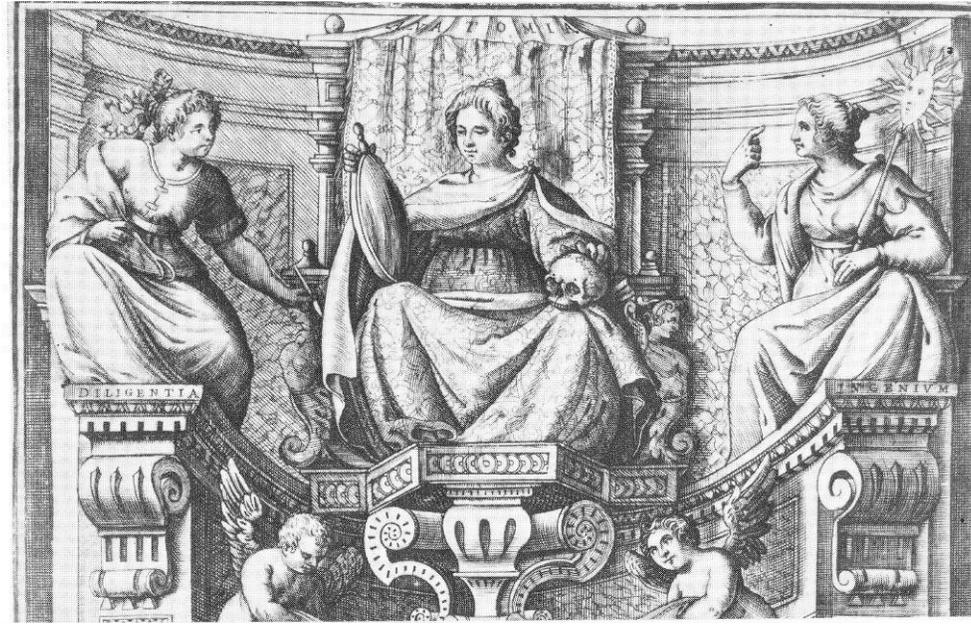


IMAGEM 1. Odoardo Fialetti, *Alegoria da Anatomia*¹, 1627.

Sóbria e secreta, ela apareceu-nos em uma indecifrável alegoria (IMAGEM 1), sentada numa espécie de púlpito, com vestes longas decoradas com motivos florais e geométricos. Num primeiro momento, pareceu-nos jovem pelo seu rosto arredondado, mas logo sentimos que um olhar melancólico e profundo lhe envolve o semblante com marcas do tempo. Nas inscrições em relevo da pedra, no alto do púlpito, seu nome talhado numa legenda: *ANATOMIA*. Uma sobrecapa recai pelo seu ombro, encobrindo seu braço direito e nos persuadindo a olhar para os objetos que ela apóia em seus joelhos afastados, um espelho e um crânio. Ela se observa num espelho convexo que, como um olho de peixe, reflete tudo o que está ao lado direito da cena: o crânio e uma senhora mais velha. Os símbolos que envolvem a anatomia nos lembram sobre o conhecimento de si e do destino. A velha segura um cetro e aponta o dedo para si mesma, como se afirmasse sua imagem no espelho. Do lado esquerdo da cena, observamos uma menina. Com cabelos amarrados em zelosos laços, ela segura duas ferramentas cortantes e perfurantes de forma delicada. Sua roupa mais curta, decotada, colada ao corpo jovial, não atrapalha

¹ Detalhe da página de rosto da obra de Julius Casserius *Tabulae anatomicae*. (Cf. SHUPBACH, 1982, apêndice)

seus movimentos. Procuramos nas demais inscrições o nome destas duas outras mulheres-idéias, personificadas em alegorias. São elas *Diligentia*, a velha (à direita), e *Ingenium*, a menina (à esquerda).

Em imagem, *Diligência e Engenho* formam os dois lados da *Anatomia*, assim como o espelho e a caveira, que se comunicam de maneira triangular. Uma ampla rede de sentidos obscuros está associada ao simbolismo dos objetos, materiais e gestos descritos. Os enigmas abertos pela alegoria da anatomia conduzem o nosso olhar a outras imagens-idéias, que por sua vez nos levam a outras. Neste caminho desta pesquisa buscamos aquilo que nos falta, a compreensão da imagem, da anatomia, dos desejos delas sobre nós. Nesta busca, a história é feita do presente, deste instante de tempo que o olhar testemunha, que se desloca pelas centelhas e persistências das imagens, que se interpenetra pelos tempos do passado e do futuro, que eclode no agora. Numa imagem estão todos os tempos, as histórias daqueles que a olharam, a força dos seus testemunhos, suas citações memoráveis, seu impacto sobre as culturas. Assim, mesmo um primeiro olhar sobre uma imagem inesquecível pode acontecer como uma lembrança, como o despertar de algo esquecido, como uma releitura. Desses mistérios são feitas as memórias de uma imagem, das coisas que escapam à captura do pensamento, mas se voltam a ele. Aceitar a imagem como algo inacabado é assumir a autoria do olhar. Aqui, uma rigorosa tensão dirige o olhar para cada imagem pesquisada, que é forçada a responder: qual é a idéia representada pela Anatomia nesta alegoria? Por que foi produzida? Como se tornou inesquecível? Com quais imagens dialoga? Quais são seus desejos sobre o corpo?

Assim, assumindo seu compromisso político, esta pesquisa tenciona as imagens com o intuito de salva-las do fenômeno disperso da visualidade, da sua percepção empírica como objeto, do seu estado rarefeito de fragmento, da sua inserção linear no tempo, do seu esquecimento histórico. Por outro lado, tomamos um cuidado para que a potência singular de uma imagem não seja sufocada por um padrão histórico, anulada num formalismo semiótico, abstraída num conceito universal, caminhos cômodos para o pesquisador, que assim sujeita o objeto às suas teorias pré-concebidas. Tal comportamento constrange de tal forma a imagem que apaga a sua materialidade, sua expressividade, sua idiossincrasia, sua força dionisíaca: condenada à morte pelo conceito,

a imagem se evapora como ilustração ou citação da teoria. Construir a história da anatomia pelas imagens é investigar esta transformação das carnes em gravuras artísticas, das dissecações em método científico, das observações em aulas espetaculares. Em cada uma dessas transformações, há perdas: o corpo imaginado em anatomia esquece da alma da matéria, do espírito do mundo. É a busca destes lapsos que movimenta esta pesquisa histórica.

Como as fontes prioritárias de nossa pesquisa são as imagens e a sua simbologia, nossos percursos não são lineares. Como sugere Dubois², estudando o imaginário da renascença, o pensamento difuso e as analogias fazem parte da *especulação imaginativa*, um modo de pensar presente no Renascimento assim como a projeção mimética, a *imaginação especular*. Ambos os caminhos são formas de pensar a partir de imagens, formas renascentistas de pensar. Persequimos aqui o Renascimento menos como época do que como idéia. Como caminho de uma pesquisa conduzida por imagens.

Nestas memórias, a escrita ensaia a experiência do encontro entre os desejos da imagem e os nossos, pois:

(...) a memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades são soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava (...) uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.³

Caminhemos, pois, conduzidos por imagens. Voltemos a observar a alegoria da anatomia, para entendermos um pouco melhor estas idéias sobre sua origem.

² Claude-Gilbert Dubois, *O imaginário da renascença*, 1995.

³ Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*, 1987, p. 239.



IMAGEM 2. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603. Prudência.

Encontramos origens do discurso visual da *Alegoria da Anatomia* de Odoardo Fialetti na *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1603⁴.

A simbologia do espelho no joelho da Anatomia nos remete à virtude da Prudência (IMAGEM 2), uma mulher que regula suas ações a partir do reflexo de seu rosto, do conhecimento de si, da correção de seus desvios⁵. A Anatomia (IMAGEM 1), no entanto, não segura o espelho contra a sua face. Sua outra face é o crânio. O saber de si encontra outra temporalidade para se refletir: o crânio é a alegoria da morte. É preciso morrer para se conhecer, ou ainda, é preciso lembrar e reviver a morte para, em escrutínio de si, compreender a vida. O crânio também aparece como alegoria moral da vaidade – “sois mortais”, ele sugere nas entrelinhas: não vos envaideças com os prazeres da beleza ou as luxúrias da carne, pois logo vossos rostos serão como todos o são, uma caveira.

⁴ Milton José de Almeida. *O teatro da memória de Giulio Camilo*, 2005. pp. 193 e 203.

⁵ Segundo Almeida (2005, p. 203): “Ela tem duas faces. Na mão esquerda, segura um espelho, no qual, olhando-se, contempla a si própria, e significa que, para regular suas ações, o prudente precisa se conhecer e corrigir-se. Na mão direita, segura a lança e domina a serpente. Aos pés terá um cervo de cornos longos, que significa a mesma coisa: suas pernas longas, em quanto o incitam à corrida, o peso dos seus cornos o retardam, pois podem enredá-lo nos arbustos da selva, que representa o mundo escuro e confuso dos instintos”.



IMAGEM 3. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603. Doutrina.

Estes sentidos se colam à idéia alegórica da Anatomia e se enredam no zelo, na presteza e no cuidado, sugeridos pela virtude da Diligência, que também se aproxima da alegoria da Doutrina, presente em Ripa (IMAGEM 3), na qual uma mulher madura, com um cetro encimado pelo Sol, abre os braços como se quisessem aportar o mundo.

Mas a Diligência de Odoardo Fialetti, reminiscência da Doutrina de Ripa, não abre os braços, ela simplesmente aponta para si, como se dissesse: “olhe-me!”, “veja a virtude solar que sou!”. Mesmo altiva ela não escapa do reflexo da caveira. A Diligência-Doutrina precisa cuidar das suas vaidades para não se consumir pela sua própria beleza.

Por causa da curva convexa do espelho (IMAGEM 1), a Diligência-Doutrina divide o espaço reflexivo do espelho com a Anatomia, que está melancólica, apesar da altivez daquela tentar erguê-la. Atrás do espelho, o talento e a capacidade de realização da alegoria do Engenho são traduzidos dos movimentos leves e livres, mostrando suas jovens habilidades manuais em gestos delicados. Todavia, a Engenho porta violentos instrumentos de corte e escalpelo: seu olhar fixo parece desviar a atenção do seu braço esquerdo, que porta em si mesmo a consciência do bisturi. Este trabalha de modo

autônomo, como se sua mão tivesse uma consciência simultânea àquela do seu pensamento, atuando paralelamente ao olhar.

Entre o Engenho e a Doutrina-Diligência, aparecem as idéias que se desdobram por toda a pesquisa. Enreda-se assim, visualmente, entre redes de sentidos, a Anatomia.

Deixemos estas alegorias como um prelúdio intermitente, ecoando num timbre espesso as idéias-imagens da Anatomia no Renascimento. Façamos uma breve passagem. Busquemos origens da emergência cultural que sugerimos há pouco: visitemos alguns autores que prepararam terreno para esta moderna cultura do corte, a dissecação.

As memórias anatômicas são encontros visuais com as persistências de uma suposta cultura da dissecação.

2. O CORTE: A CULTURA DA DISSECAÇÃO

Partindo das imagens despertadas por desejos de modernidade, nossa pesquisa investiga a formação de um saber anatômico⁶ do corpo, aqui entendido como um programa visual que veicula idéias e desejos políticos estéticos de racionalização do corpo. Ao buscarmos as origens da Anatomia, encontramos o nascimento de um corpo e de um olhar. Uma cultura da dissecação penetra no mundo, elaborando-o um método científico a partir da idéia do corte (ou recorte).

O corpo, ao ser cortado, é preparado para ser dominado pela razão. Mas, ao ser cortado, ele é profanado de maneira insuportável e violenta. Paradoxalmente, a cultura da dissecação esforça-se por incidir, mas evita deixar cicatrizes ou vestígios. Tácita, ela encontra a imagem como o lugar inesquecível de produção de memórias e construção do olhar – o olhar anatômico. A imagem do corpo cortado é elaborada, prodigiosa e astuta, enredando em sincretismo o sagrado no profano, o passado no presente, a natureza na cultura.

Agindo no corpo, a cultura da dissecação escalpe sua aura cósmica, projetando-o como moderno, urbano. Camadas de pele são retiradas para dar transparência ao seu interior. Como uma fábrica das cidades modernas, assim é o corpo moderno. No *Humani corporis fabrica*⁷ da cultura da dissecação, encontramos origens da cultura do vidro dos edifícios, nos apresentada por Benjamin, em *Experiência e Pobreza*:

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? (...) Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. “Pelo que foi

⁶ A formação do saber anatômico é aqui pensada dentro das pesquisas de história cultural que “desnaturalizam” o corpo, um objeto de estudos por muito tempo relegado da história: “A história foi frequentemente escrita do ponto de vista dos vencedores, conforme Benjamin, mas por muito tempo, ela também foi desprovida de corpos, de carne, de vísceras, de misérias. Devemos, pois, dar corpo à história” (Jacques Le Goff, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, 2003, p. 10, tradução livre).

⁷ Livro do Anatomista Andreas Vesalius publicado em 1542. (Andreas Vesalius. *De humanis corporis fabrica*, 2002).

dito”, explicou Scheerbart há vinte anos, “podemos falar de uma cultura do vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.⁸

A fábrica do corpo renascentista, criada pelo Divino Arquiteto e recriada em imagens pelo Anatomista, - um prodigioso contemplador das formas perfeitas -, será dissecada por rituais, livros e imagens. O corpo, sob a lâmina desta nova cultura, é imaginado por dentro. O olhar do Anatomista penetra no corpo, expondo um desejo de colonizador. Em camadas de profundidade⁹, nosso vasto interior é descoberto, exposto. A lâmina risca transparências na pele¹⁰ opaca: escorchado, o corpo ganha profundidade. Todo um sombrio e velado interior orgânico é preenchido por um rico imaginário de imagens, nomes e fronteiras. Transparências conceituais desvelam os mistérios, rumo à estrutura profunda, à sua mecânica autônoma e, talvez, à sua interioridade íntima. A razão, operando em dissecação, cria camadas da profundidade no corpo, germinando fronteiras entre o superficial e o profundo. Entre o dentro e o fora. Entre o sujeito e o objeto. Entre o objetivo e o subjetivo.

Segundo o escritor Paul Scheerbart, o novo ambiente da dissecação mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura da dissecação não encontre muitos adversários. Esta cultura, como as criaturas tecnológicas de Scheerbart, também fala uma língua inteiramente nova¹¹, produzida em rituais, teatros, demonstrações, cartografias, imagens, livros didáticos, geometrias, aulas, nomes latinos, jargões... . Todas estas tecnologias da dissecação parecem ter sido produzidas para validar socialmente este saber anatômico, esta ciência do corte e da separação. Sugerimos aqui que o corpo humano, sob tratamento anatômico, sofreu um longo processo

⁸ Walter Benjamin, *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*, 1994, pp.117-118.

⁹ Este olhar anatômico, em camadas de profundidade, foi por nós transformado em camadas de transparências, conduzindo-nos à produção visual do *Epítome – teses sutis*. Vide segundo volume desta pesquisa.

¹⁰ Ao irromper a pele, também imaginada como cultura ou alma, o anatomista prepara o corpo para ser dominado a partir da estruturação visualmente organizada de seu interior, imaginado em camadas e sistemas autônomos (ósseo, muscular, nervoso, circulatório etc).

¹¹ “Scheerbart se interessa pela questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas criaturas também falam uma língua inteiramente nova. Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, da sua ‘gente’; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo”. (BENJAMIN, Walter. op. cit. , 1994. p. 117).

civilizatório¹² de depuração, impregnando-se dos desejos racionais destas tecnologias. Como se um tácito ritual secular, simulado por imagens persuasivas, elaborasse a violência do corpo ao sacrificá-lo¹³. Morto, o corpo anatómico perde sua aura. Sem aura, sem vida, ele deixa de ser regido pelas forças e movimentos cósmicos, dos humores, dos elementos, da mãe celeste, do rei-sol, da Corte. Este objeto, em busca de autonomia, será cultuado por lindas imagens anatómicas, expressões de outras regências que apontam em devir seus novos lastros modernos: internos, individuais, mecânicos e capitalistas. Recriando sua aura numa espécie de imanência racional, celebramos seu renascimento.

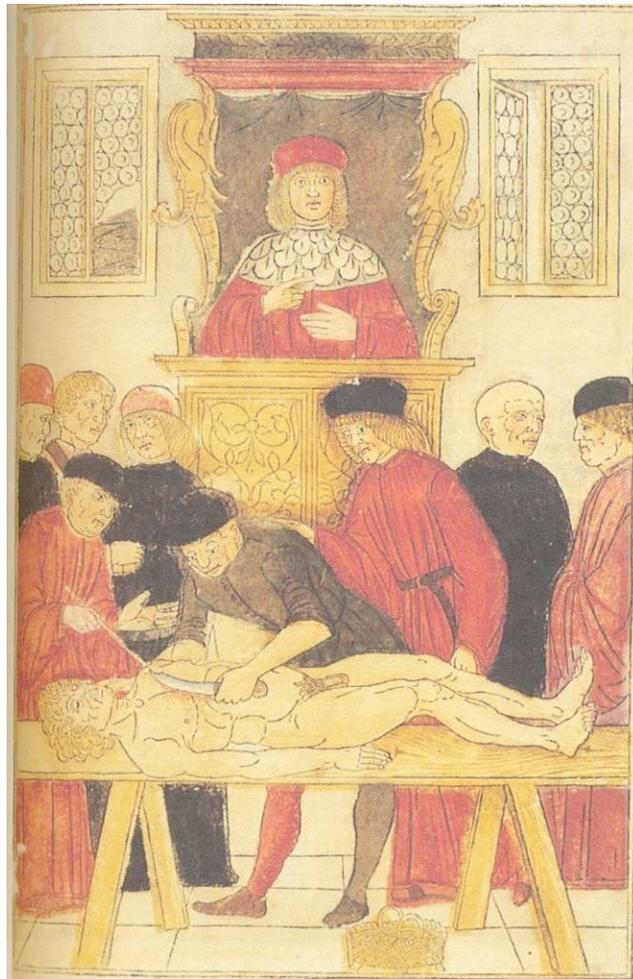


IMAGEM 4. John of Ketham, *Fasciculus Medicinae*, Veneza, 1493

¹² Nobert Elias, *O processo civilizador*, 1994.

¹³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações entre sacrifício e violência, vide GIRARD, René, *A violência e o sagrado*, 1990.

Como primeiras aproximações, sigamos os protocolos de Mondino dei Luizzi, um autor que circulava no universo acadêmico da Itália do começo do século XVI. Sua obra mais conhecida, *Anatomia*, foi escrita em latim em 1316 e impressa pela primeira vez em 1474 em Pádua¹⁴, mas só ganhou visibilidade ao ser incluída na coleção de textos médicos organizada por John of Ketham em seu *Fasciculus Medicinae*, impressos 1491. Estes fascículos médicos eram uma compilação de textos e manuais que circulou intensamente nas mãos de estudantes de medicina, barbeiros, cirurgiões e médicos. Continha¹⁵ diversos conteúdos e autores, uma medicina sincrética que envolvia desde métodos de diagnóstico pela cor da urina e técnicas de sangria (pelo médico Pietro de Montagnana), até figuras das correspondências entre os planetas e as partes do corpo com advertências sobre as pragas que se proliferavam pela Europa (por Piero de Tusignano).

E, no meio deste sincretismo, o texto de Mondino dei Luizzi, um tratado chamado *Anatomia*, ilustrado pela (IMAGEM 3). Trata-se de uma aula de anatomia em fins do século XV na Universidade de Pádua, onde supostamente se utilizava o texto de Mondino como referência para as dissecações.

Na imagem, podemos observar um corpo jovem deitado em uma prancha suportada por dois cavaletes; um cesto no chão para recolher os restos da dissecação que serão posteriormente queimados; alguns homens dispersos pela sala com trajés parecidos; três homens próximos ao dissecado, cada um com funções, roupas e instrumentos diferentes; e uma pessoa em destaque numa espécie de cátedra gesticulando como se proferisse uma aula. O corpo deitado é preservado em distância deste último e só quem o toca é o único homem que se veste de maneira absolutamente distinta, com vestes curtas e braços descobertos, portando uma faca na mão direita. Cercado por duas pessoas, parece ser dirigido por um e apoiado por outro, que toca delicadamente as suas costas. Nesta imagem da aula, podemos perceber diferentes escalas de proximidade do corpo, como se o conhecimento obedecesse a níveis de mediação, do baixo (a matéria corpo) ao alto (a

¹⁴ Cf. Andrea Carlino: Mondino dei Luizzi, *Anatomia*, Pádua: Petrus Maufer, c. 1474.

¹⁵ Cf. Andrea Carlino, *Books of the body*, 1999, p. 9.

leitura do livro). De fato, o conhecimento e o poder sobre o corpo obedeciam a uma hierarquia estruturada em três personagens: Lector, Ostensor e Sector:

Lector

(...) ao púlpito (...), o *lector* lê ou recita da memória passagens tiradas dos textos¹⁶ anatômicos clássicos.¹⁷

Ostensor

(...) está indicando ao *sector* onde e como cortar, tendo como base o que está sendo dito ou lido pela pessoa sentada ao púlpito, (...) frequentemente traduzindo o texto do Latim para o vernacular.¹⁸

Sector

com a faca na mão... a única pessoa fora do meio acadêmico, ele é quem vai realizar a dissecação... era um cirurgião ou, mais frequentemente, um barbeiro que pouco ou nada conhecia de Latim.¹⁹

Os três personagens contracenam neste auditório precursor dos *Teatros Anatômicos* durante o carnaval italiano, no final do século XV. A cena enfatiza o papel central do *lector*, responsável pela orquestração da aula: geralmente um médico anatomista que foi escolhido pela instituição pelos seus méritos como professor. Submetidos a ele estão os técnicos da dissecação e da tradução ou, os barbeiros e cirurgiões, que representam os conhecimentos práticos (da matéria), inferiores àqueles de natureza filosófica dos médicos, leitores dos textos clássicos dos antigos. Como veremos, as demonstrações eram menos pensadas como momentos de pesquisa do que como “ajudas visuais para as palavras pronunciadas pelo catedrático”²⁰. O corpo estendido à mesa era de um criminoso condenado à morte. E, pela natureza hedionda do crime, sua pena foi complementada: anatomização do corpo. Membros da Corte geralmente assistiam as demonstrações. A igreja observava. Os médicos protagonizavam a aula, com nuances de ritual. O corpo se distanciava do anatomista.

¹⁶ Entre os textos clássicos mais citados estão o primeiro *fen* do *Canone* de Avicena, o *De usu partium corporis humani*, de Galeno e *Anatomia*, de Mondino. Este último, que durante o século dezesseis permaneceu como o texto universitário mais amplamente utilizado para o estudo da anatomia, seguia um estilo estritamente galênico.

(CARLINO, op.cit., p. 11)

¹⁷ CARLINO, 1999, p. 11

¹⁸ CARLINO, 1999, p. 11

¹⁹ CARLINO, 1999, p. 11

²⁰ CARLINO, p. 15

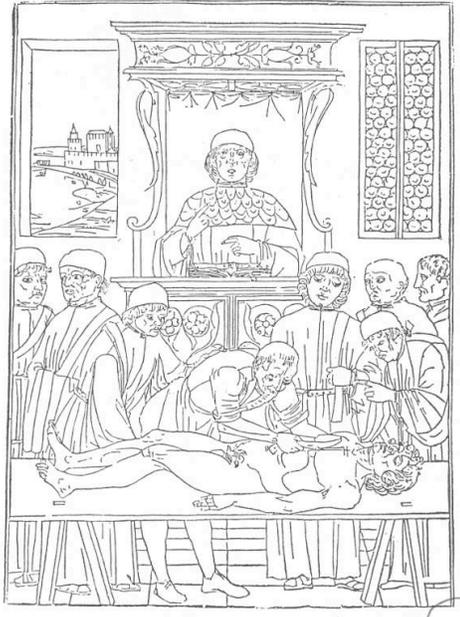


IMAGEM 5. J. of Ketham, *Fasciculus Medicinae*, Veneza, 1522.



IMAGEM 6. Mondino dei Luizzi, *Anatomie*, Paris, 1532.

Uma vasta iconografia repete estes protocolos de representação das aulas de anatomia. Em edições tardias do compêndio de Ketham (IMAGEM 5) e do manual de Mondino (IMAGEM 6), as gravuras aparecem com algumas diferenças: no compêndio de 1522, um livro (supostamente o próprio compêndio) aparece em destaque em cima do púlpito, apontado pela mão esquerda do lector, enquanto a mão direita gesticula em tom imperativo, simbolizando o chamado *disputatio*, a discussão que acontecia durante e após a dissecação, quando os alunos faziam perguntas testando as habilidades de retórica e articulação de pensamento do anatomista que presidia a aula. O olhar deste é ainda superior ao de todos, pois é a única pessoa da cena que olha para um ponto fixo fora da cena, como se soubesse que estava sendo retratado em gravura, nos observando.

Na gravura feita para representar uma aula de anatomia na tradução parisiense do manual de Mondino, em 1532, o que nos chama atenção é a ampliação da distância entre o *lector* e o corpo anatomizado, como se a ampla separação simbolizasse a sua autoridade textual de detentor dos saberes superiores das letras e da alma. Um saber que se afirma pela separação e distanciamento do corpo, da matéria de conhecimento: de fato, o anatomista era aquele erudito habilitado a discorrer sobre o saber acumulado, discursando a partir

dos textos clássicos da tradição dos antigos, como de Galeno e do *Corpus Hipocratico*²¹ um bom professor era aquele desenvolvido nas artes da retórica e que se envolvia com êxito nas disputas e discussões com os alunos, demonstrando-se capaz de se aproximar e interpretar de maneira correta os textos antigos, fontes de uma verdade absoluta sobre a anatomia. Ou seja, o anatomista era um intérprete e seu poder era o mundo das letras e dos tratados dos antigos: o corpo era apenas um espaço ilustrativo, que servia para “fixar” as idéias e nomes na mente dos alunos, lembrando-nos um edifício da arte da memória²².

A cátedra de onde o *lector* profere as aulas, agora mais parecida com um púlpito, chega a assemelhar-se com uma sacada e o *lector*, à esquerda, ocupa a posição mais alta da cena, superior até às edificações que fazem referência a uma cidade no fundo da cena. Aqui, no entanto, não nos observa: Na IMAGEM 6 ele lê um livro, imensamente destacado, e gesticula com o braço esquerdo, com se ordenasse uma dissecação. A direção dos olhares dos alunos também é diversa: se nas imagens anteriores, a atenção estava dispersa pelo ambiente, como se o mais importante fosse ouvir a aula, ou simplesmente estar presente no ambiente, aqui, todos os presentes na cena olham para o cadáver com extrema atenção, como se o acompanhassem cada detalhe do corte feito pelo *sector*. A observação direta do corpo parece ser mais excitante nesta gravura do que nas anteriores, como se sugerisse a presença de uma atenção empírica no aprendizado da anatomia.

Podemos perceber, pois, algumas sutis modificações nesta tradição iconográfica de representações das aulas de anatomia, que narram sempre a mesma história, uma hierarquia do conhecimento na qual o *lector*, saber erudito das letras, circula no mundo das letras e da retórica sentado na cátedra e no púlpito, enquanto que as baixas hierarquias cuidam do saber prático e técnico do corpo e da talha. Entre eles, surgem os intermediários, pessoas mais ou menos manuais ou textuais, assim como os estudantes, que aos poucos parecem desejar estar mais próximos da observação direta e do trabalho do *sector*. Estes intermediários parecem ser as figuras que mais proliferaram nas gravuras, pois nas antigas edições do manual de Mondino, a polarização era mais explícita, como podemos observar na IMAGEM 7, que mostra de forma contundente as

²¹ Hipócrates. *Conhecer, cuidar, amar: o juramento e outros textos*, 2002.

²² Sobre a arte da memória, vide *Sobre a arte da memória*, vide Frances A. Yates, *L'Arte della Memoria*, 1993.

diferenças entre o *lector*, quase um rei sentado num trono, e o *sector*, um jovem rapaz com trajes de camponês que manipula o corpo com as mãos e a faca.



IMAGEM 7. Mondino dei Luizzi, *Anathomia... emendata per doctorem melestat*, Leipzig, 1495.

Uma outra observação pertinente é que todo o ambiente é externo e, aparentemente, longe da cidade, como se fosse uma aula particular, talvez oficiosa, longe da cidade. Conforme Carlino²³, esta gravura aproxima-se da tradição de representações medievais das autópsias, que ocorriam em ambientes externos. Esta dissecação ao ar livre, no entanto, difere-se da última que vimos (IMAGEM 6), pois ali, a mesa de dissecação está muito longe de ser algo improvisado: o fino acabamento de seus pés dá a impressão de uma estrutura permanente, o que nos evidencia uma tendência à fixação e institucionalização destas práticas.

²³ CARLINO, op. cit., p. 18.

Ao seguirmos esta tradição iconográfica destas obras que interpretaram ou traduziram os manuais de dissecação de Mondino, chegamos a um dos seus mais importantes comentadores, o médico anatomista Iacopo Berengario da Capri.



IMAGEM 8. Iacopo Berengario da Capri, *Commentaria*, Bolonha, 1521

Em 1521, Berengario escreve um extenso trabalho²⁴ de mais de quinhentas páginas, no qual faz comentários da obra de Mondino enredando-a nas tradições antigas de Galeno e comparando-a com alguns textos contemporâneos. Adotando uma postura mais prudente com a tradição textual, ele enfatiza: “precisamos ser cautelosos ao considerarmos os livros de anatomia e não acreditarmos [prontamente] em autoridades, mas discernirmos todo o conteúdo estudado [na prática] como fazemos”²⁵. De fato, Berengario faz um elogio à dissecação numa perspectiva diferente daquela presente nos manuais anatômicos que circulavam nas universidades, sugerindo-a como uma espécie de técnica

²⁴ Berengario da Capri, *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomiam Mundini una cum textu ejusdem in pristinum et verum nitorem redacto*, Bolonha, 1521.

²⁵ Berengario apud CARLINO, 1999, p. 21.

comprobativa ou metodologia de pesquisa que poderia avaliar os erros e acertos presentes nas teorias e autoridades textuais. Ou seja, ele questiona a dissecação como experiência ilustrativa que facilitaria a memorização dos nomes e estruturas descritas nos manuais, sugerindo sua adoção como uma metodologia de validação (ou não) do saber anatômico. Segundo Carlino²⁶, uma outra idéia inovadora desta obra ²⁷, além da ênfase na dissecação humana e da crítica das autoridades clássicas, foi a inclusão de vinte e uma ilustrações (gravuras) do corpo humano, algo que não era usual em manuais desta natureza, sobretudo com este volume de imagens, elaboradas para servirem como ajuda didática aos estudantes de anatomia.

Quando observamos a ostentação da capa desta sua volumosa obra (IMAGEM 8), percebemos que as inovações de Berengario não foram apenas conceituais. Além de propor novas idéias relativas à produção e transmissão do conhecimento anatômico, ele explicita um estatuto diferenciado para este saber. A usual cena da dissecação, presente em destaque nas páginas de rosto ou nos frontispícios de alguns tratados anatômicos, é aqui gravada de maneira discreta, ocupando apenas a parte inferior da imagem, onde o *lector* e *sector* aparecem num mesmo plano horizontal, mostrando uma certa aproximação destas duas funções: o *ostensor*, o mediador de ambos, está ausente. A cena diminuta, pois, não prende nossa atenção, que recai sobre o próprio título da obra, enquadrado entre duas colunas cheias de ornamentos com motivos florais, que conduzem nosso olhar até o alto, onde está o brasão da família Medici²⁸ e, nas extremidades, o nome do papa Leo X, membro da família. Articulando relações entre a igreja, a Corte, a universidade, os textos clássicos e contemporâneos, os alunos, as ilustrações e as referências a Mondino em 528 páginas de texto, a obra de Berengario coloca a anatomia entre os saberes oficiais, enaltecendo a dissecação como uma técnica de verificação do conhecimento e a imagem como uma privilegiada forma de transmiti-lo. Produzindo memórias com desejos de totalidade, a *Commentaria* é um empreendimento monumental.

²⁶ CARLINO, 1999, p. 21.

²⁷ sobretudo em relação à obra de Mondino, sobre a qual se inspirou e faz referências durante todo o texto.

²⁸ Cf. Carlino, o livro de Berengario é dedicado ao cardeal Giulio de Medicia, quem supostamente apoiou ou financiou a produção da obra.

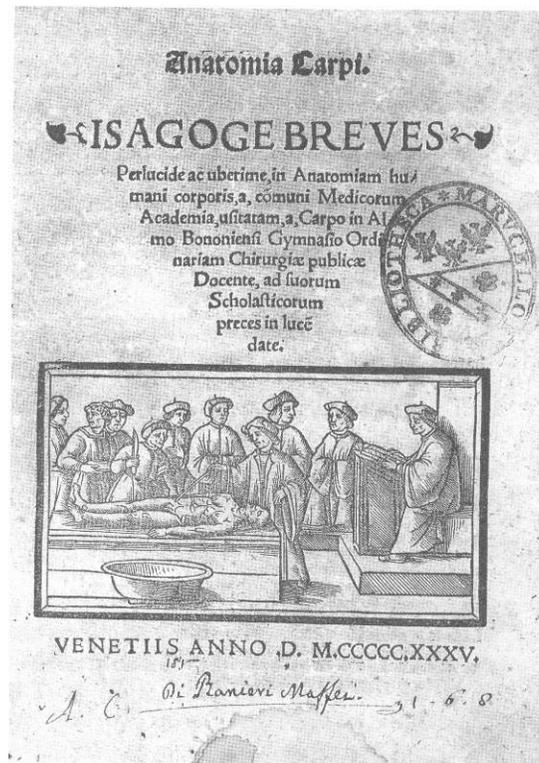


IMAGEM 9. Iacopo Berengario da Capri, *Isagogae breves*, Veneza, 1535

No ano seguinte, Berengario publica um outro trabalho anatômico, mais curto e com informações condensadas²⁹, conhecido como *Isagogae*³⁰ (IMAGEM 9), claramente dirigido aos estudantes com a intenção de substituir o popular manual de Mondino. Na edição de 1535, a página de rosto mais uma vez nos remete à tradição iconográfica deste tipo de obra, representando uma aula de anatomia, mas com uma rigidez ainda maior na definição de papéis em cena. A arquitetura do ambiente fechado limita, por meio de um degrau, as fronteiras entre o *lector* e os estudantes; estes em cima, vestidos com togas, e o *sector* e *ostensor*, ficam embaixo, próximos ao cadáver. Percebemos que já se trata de um ambiente pré-produzido para a aula, com locais fixos para o público de ouvintes sentar e um púlpito para o anatomista proferir as suas lições, além de uma mesa de dissecação resistente e bem acabada. Observamos, pois, uma certa regulamentação dos espaços pela

²⁹ Vesalius, como veremos adiante, também utilizará da mesma estratégia para consolidar sua produção: a publicação de um tratado inédito e volumoso como uma tese, é seguida da impressão de um livreto ou epítome mais ilustrado, instrumental e acessível (mais barato também), voltado aos estudantes, para ser usado didaticamente.

³⁰ *Isagogae breves per lucidae ac uberrimae in anatomiam humani corporis ... ad suorum scholasticorum preces in lucem datae*, Bolonha: Benedictum Hectoris, 1522 (citado por CARLINO, 1999, p. 22)

arquitetura, definindo fronteiras entre os saberes práticos e teóricos; entre aquele que fala e os que escutam/observam; e, mais uma vez, uma ampla separação entre o cadáver (a matéria conhecida) e o anatomista (aquele que conhece). Feita em camadas, encontramos uma espécie de escala de dignidade intelectual sugerida pela arquitetura e pela posição corporal daqueles que ocupam este espaço anatômico: no plano inferior, menos digno, o cadáver, objeto a ser conhecido à distância; num próximo plano, o barbeiro, cirurgião, ou *sector*, aquele homem pouco ereto, com roupas curtas e saberes manuais, que se curva sobre o cadáver, talhando-o com instrumentos cortantes; um terceiro plano é ocupado pelo *ostentor*, um auxiliar, um iniciado, que tem a função de traduzir as falas do mestre em orientações de cortes ao *sector*; um quarto plano é ocupado pelos estudantes e outros assistentes que ocupam as cadeiras da pequena platéia; e por fim, chegamos ao quinto plano, mais alto e ao lado direito da cena, onde encontramos o *lector* representando aquele que detém o conhecimento superior e filosófico das escrituras e as profere em voz alta, seguindo o livro aberto sobre o púlpito.

Estas várias camadas de separação entre o médico que professa e o corpo que é professado simboliza não apenas uma tentativa de demarcar fronteiras de hierarquia social e intelectual entre as pessoas da cena, mas também de criar um modo acadêmico de se conhecer a realidade. Neste sentido, a dissecação poderia ser pensada não apenas como a técnica de corte da anatomia, mas como um amplo corte epistemológico que separa o objeto do sujeito, que se distancia do corpo (da realidade) para conhecê-lo. Uma separação alimentada pelo desejo de domínio sobre o objeto de conhecimento que não deixa de ser também um domínio sobre todas as camadas intermediárias de pessoas e ofícios menos dignos que manipulam a realidade com suas próprias mãos ou a assistem sem poder influir em seu processo de transformação. Como veremos, esta forma de conhecer e hierarquizar a sociedade faz parte de uma cultura da dissecação que simula e elabora, em aulas e demonstrações anatômicas, toda uma imagem da sociedade racionalizada, perfeita, ideal: as iconografias das aulas de anatomia trazem-nos memórias de uma educação moral.

As páginas de rosto dos manuais anatómicos reproduzem um modelo tradicional de dissecação chamado *quolibetum*³¹, algo que será revolucionado por Vesalius, como veremos adiante. De fato, mesmo nas obras impressas de autores antigos, como a do médico romano Galeno ou do árabe Avicena, a iconografia mostra aulas arranjadas de maneira muito semelhante, como podemos observar na IMAGEM 10 e na IMAGEM 11.

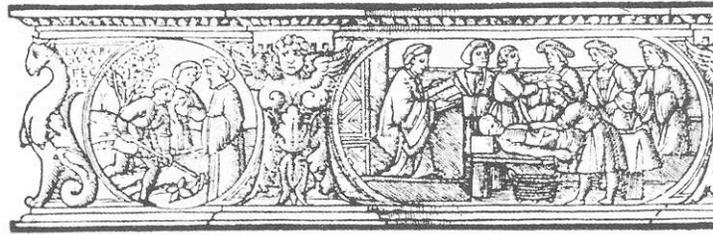


IMAGEM 10. Galeno, *Therapeutica*, Veneza, 1522



IMAGEM 11. Avicenna, *Canon Opera*, Veneza, 1527

Os impressores, muitas vezes responsáveis pela criação da página de rosto, faziam ajustes nas gravuras já existentes de outras publicações, incorporando um ou outro detalhe para diferenciá-las, deixando evidências de que as imagens não eram motivos de preocupação dos autores de tratados e manuais anatómicos. Ou seja, esta germinante cultura da dissecação, embora criasse formas peculiares de produzir e transmitir o conhecimento do corpo (observadas na parca iconografia das publicações do começo do século XVI), não havia desenhado (imaginado) o corpo de maneira diferente. Algo que vai acontecer em Vesalius, o anatomista que encarnou as idéias morais, as hierarquias sociais e os cortes

³¹ Cf. Carlino, este modelo estruturava as aulas de dissecação a partir dos três personagens estudados: *lector*, *ostensor* e *sector*.

epistemológicos da cultura da dissecação para um projeto visual e educativo, elaborando, de maneira magnífica, a idéia do corpo humano dissecado como corpo moderno. Ou melhor, do corpo moderno como um corpo dissecado. Também monumental, este projeto de corpo foi produzido por três tecnologias da dissecação, entendidas como um conjunto de procedimentos, lugares e coisas produtores de memórias. São elas: as *imagens didáticas*, os *teatros anatômicos* e as *demonstrações públicas*. Como veremos, o imaginário corpo moderno, dissecado, será construído em memórias da arte (imagens), da arquitetura (os teatros) e do espetáculo (as demonstrações).

Mas, se estamos tentando encontrar vestígios de uma suposta cultura da dissecação que conforma o corpo moderno, partimos do pressuposto histórico que a anatomia e a dissecação não são formas “naturais” de se conhecer o corpo para poder medicá-lo. Na medicina clássica de Hipócrates ou Galeno, por exemplo, muitos dos saberes sobre o corpo não estavam propriamente no corpo, mas na relação deste com o uma série de outros saberes do macrocosmo. Ou seja, a anatomia e a dissecação nem sempre foram práticas comuns da medicina e nos parece que a idéia de dissecar o corpo para conhecê-lo começou a ser usualmente praticada somente no século II depois de Cristo, com Galeno³², sob o Império de Marco Aurélio. Associar a cultura da dissecação e o cristianismo nos parece inevitável, paralelismo este que será elaborado no Renascimento por meio de imagens que elaboram um jogo sincrético de referências entre o sagrado e o profano e que projetam um homem moderno e dissecado pela razão (e pelas imagens).

Antes de abrirmos uma breve arqueologia anatômica para entendermos estas rupturas e persistências, observemos uma última imagem deste conjunto de páginas de rosto de livros e manuais de anatomia do começo do século XVI (IMAGEM 12). Ela expõe, de maneira incrível, um amplo conjunto de referências alegóricas que perfazem não só a história da anatomia, como a sua moral, suas funções e práticas. Ela é incrível porque expõe, por meio de referências iconográficas (ao invés de bibliográficas), todo o currículo do anatomista renascentista, segundo seu autor, Johann Winther. Interessa-nos aqui observar este sincretismo de saberes justapostos. Sincretismo difícil de compreender

³² Galeno, no entanto, não estendeu a cultura da dissecação ao corpo humano, restringindo-se aos animais, como veremos.

porque nossas modernas fronteiras conceituais delimitam o conhecimento científico a anatomia numa peculiar racionalidade que aqui ainda não imperava.

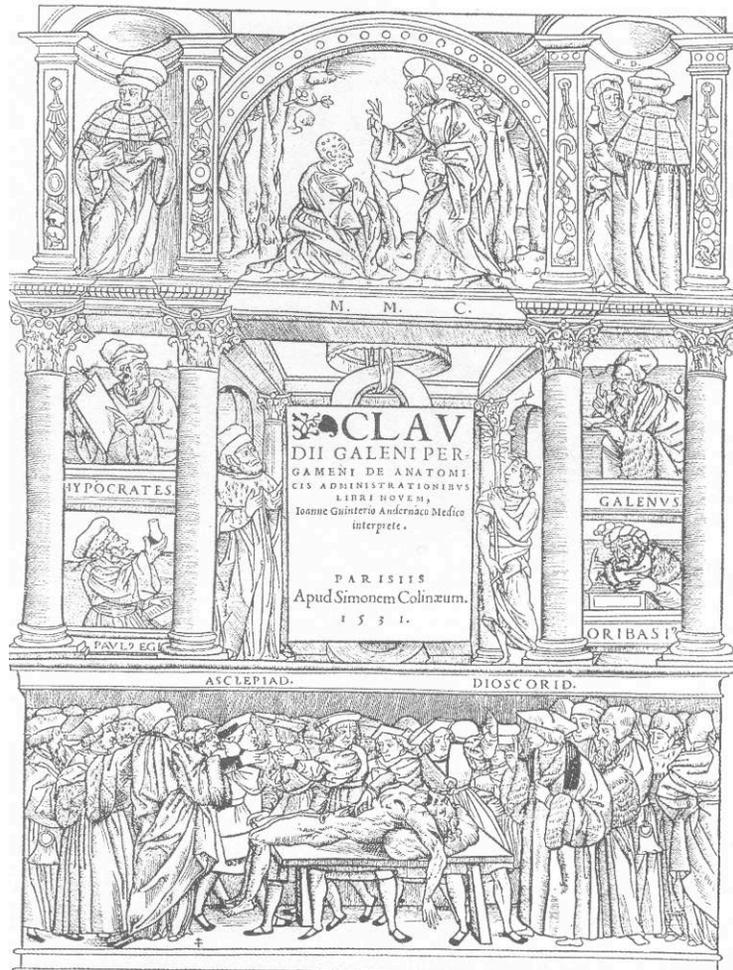


IMAGEM 12. Galeno, *De anatomicis administrationibus*, Paris, 1531

Johann Winther foi um dos professores de Vesalius na faculdade de medicina de Paris³³ e publicou esta tradução da mais importante obra anatômica de Galeno, em 1531, com ricas ilustrações e detalhes preciosos sobre a idéia da anatomia no Renascimento. No alto da gravura, vimos uma referência ao milagre de Cristo na cura da lepra; nos cantos esquerdo e direito, são representados dois santos, Cosme e Damião, este analisando um frasco com urina de um paciente, simbolizando o saber prático, e aquele com um livro aberto, o saber

³³ Cf. CARLINO, 1999, p. 28.

teórico que o médico deve ter. Uma série de ferramentas e objetos utilizados por eles decoram as colunas que os envolvem. Num segundo nível, no retângulo que forma a parte central da gravura, enquadrados em três colunas coríntias, estão desenhados os seis pais fundadores da medicina: Hipócrates e Galeno no alto das colunas, fazendo referências ao saber teórico e ao conteúdo filosófico da medicina; Paulo de Aegina e Oribasius num plano inferior e Esculápio e Dioscorides no centro, como se sustentassem com o seu olhar o título do livro de Galeno. No terceiro nível, parte de baixo da gravura, observamos novamente a representação de uma aula de anatomia, mas agora com uma estrutura um pouco diferente, o que nos sugere uma iconografia de transição: o que mais nos chama atenção é o volume de pessoas que compõe a cena, que parece acontecer num ambiente público ou numa ocasião social; também notamos que as roupas utilizadas pelas pessoas são bastante nobres, como peles e veludos, demonstrando poder e autoridade; o plano horizontal, por sua vez, amontoa todos em um mesmo nível, gerando certa confusão visual, sugerindo excitação, discussões, barulho; ainda que possamos distinguir o *lector*, em seus trajes solenes, o cadáver não está preservado em distância de todos nem parece ser manipulado por uma única pessoa com função de *sector*. Alguns estudantes que se encontram mais próximos o manipulam, mostrando que o modelo *quodlibetarian* não está mais presente na imagem, nem a polarização entre o livro e a navalha, teoria e prática, elementos ausentes na cena.

Todas as figuras presentes nesta página de rosto do livro traduzido se colam às idéias que Winther produzia da anatomia e da medicina, desde a sua conformação na sociedade dos homens (aulas e demonstrações), passando pelas reverências às autoridades clássicas (os seis “semi-deuses” que compõem seu memorial da fundação), até as simbologias sobre seu milagroso poder de cura, pelas referências às narrativas cristãs no alto da gravura (histórias inesquecíveis que constroem a sociedade). No painel de Winther encontramos não apenas as referências curriculares da anatomia renascentista, mas uma ilustrativa arqueologia das idéias deste saber.

Seguiremos, pois, a pista destes esforços para situarmos melhor algumas destas referências, conduzindo nossa pesquisa pela obra do mais famoso aluno de Johann

Winther, o médico anatomista e desenhista Andrea Vesalius, considerado o pai da anatomia moderna por muitos historiadores da ciência.

2.1. Arqueologia anatômica

fronteiras da pele -

A anatomia do corpo humano em Vesalius não é a mesma de hoje, tampouco aquela do *Corpus Hipocratico*, obra antiga que guarda suas origens. Ela imaginava o corpo de maneira diferente. Ainda que considerada uma obra moderna, as imagens do corpo no *De humani corporis fabrica* apresentam algumas *estranhezas* aos nossos olhos: páginas de rosto com cenas de aulas espetaculares, paisagens maneiristas, corpos dissecados que andam como vivos, seqüências de dissecação com poses dramáticas, gravuras gigantes de partes mínimas, figuras geométricas, recursos didáticos que simulam uma administração anatômica, corpos expressivos... enfim, imagens *estranhas*, pois não nos parecem normais, tais quais observamos em nossos Atlas anatômicos atuais. É justamente esta *estranheza* que investigamos aqui, como se revolvêssemos as imagens esquecidas do corpo e seus sentidos. Como se escovássemos as imagens do corpo a contrapelo, tentando desnaturalizar nosso olhar para ele: as imagens *estranhas* e sem função aparente foram justamente àquelas esquecidas pela racionalidade instrumental moderna, que dominou o corpo, transformando-o em objeto e coisa a ser manipulada, sem alma. Reaquecer estas ruínas de imagens esquecidas faz parte do nosso desejo de devolver ao corpo sua alma, ou, ao menos, a sua história.

(...)

O *De humani corporis fabrica*, dividido em sete livros, é composto de Ossos, Músculos, Sistema Circulatório, Sistema Nervoso, Abdômen, Tórax e Cérebro. Em sua narrativa espacial, encontramos suas gravuras criando estratificação e hierarquias feitas pelas diferentes ordens, grafias, planos, posições e luzes que Vesalius escolhe para organizar o saber sobre o corpo. Uma deliberada produção da memória corporal em imagens sem precedentes no âmbito da medicina. Da mesma forma, um louvor à anatomia humana sem precedentes. Conforme Jackie Pigeaud³⁴, a idéia de fábrica presente no título da obra não se refere apenas à estrutura de algo: a fábrica é uma idéia que compõe o ateliê e o objeto; o processo e o produto; a criação divina e o corpo criado, entendidos como uma

³⁴ Jackie Pigeau, *Formes et normes dans le De Fabrica de Vésale* in Jean CÉARD, *Le corps a la Renaissance...*, 1990.

relação indistinta. Vesalius empreende, pois, uma tentativa de narrar a fabricação e o fabricado, o artista e a obra, a natureza e a vida:

Nós sabemos e, assim, somos tomados pelo maravilhoso, mas é preciso admirar ainda mais os milagres da Natureza e celebrar hinos de louvor à providência do Imenso Artesão do mundo. Admiraremos [aqui] a [grande] obra da natureza e sua *industria*³⁵, com todas as vontades.³⁶

Vesalius se mostra como um prodigioso contemplador ativo desta justa natureza, que faz os corpos sem excessos nem faltas, apenas com estruturas feitas para o perfeito desenho das funções. O projeto da fábrica de Vesalius, pois, não é somente imaginar o fim, dado em corpo, mas exaltar a força operante e engenhosa da natureza. O *Humani Corporis Fabrica* é uma ode, uma admiração profunda que Vesalius possui pela inteligência criativa, pela força engenhosa, prudente e criativa do corpo. As alegorias da prudência e do engenho vibram aqui as suas memórias.

O apelo estético de sua obra, portanto, parece ser movido por esta idéia de fábrica. As imagens mostram a maravilha intencional da natureza³⁷, sua preciosa racionalidade arquitetônica que leva em conta todas as necessidades da obra e as resolve com excelência:

Constatamos o quanto a natureza é racional [...] quando vemos, num poço de lama – porque o corpo não é mais nada além disto, um conjunto de carne, de sangue, de fleuma, de bile amarela e de bile negra –, este espírito [que tudo move com] excelência (...) Todo o homem que observa as coisas de maneira livre e ativa, pode perceber que um espírito habita dentro deste lamacento conjunto de carnes e humores; ao examinarmos a estrutura de um animal qualquer, podemos perceber [que sua conformação é] a demonstração de um artesão sábio e hábil.³⁸

As origens da cultura anatômica são dadas pelas imagens. Vesalius irá reproduzir a natureza e sua racionalidade por meio da imagem. Este é o seu maior projeto. A imagem como uma ode à providência da Natureza e uma celebração do engenho, de sua Razão. A

³⁵ Cf. PIGEAU, op. cit., a palavra *industria*, no latim tradicional, é o exercício do *ingenium* e sua aplicação no mundo.

³⁶ Vesalius apud Pigeau in CÉARD, 1990, p. 404.

³⁷ A natureza manifesta no corpo a sua astúcia, sabedoria, sapiência: “A natureza age como um técnico ou engenheiro, um artesão, um arquiteto de gênio” (Pigeau in CÉARD, 1990, p. 406).

³⁸ Galeno, *De usu partium* apud Pigeau in CÉARD, 1990, p. 406.

imagem, também, como uma atitude contemplativa que mistura a estupefação e o escrutínio, o deleite e a análise, a força e a inteligência:

Naquilo que dissemos, quase tudo, exceção feita a algumas breves indicações, concerne ao elaborado pela inteligência. Mas também devêssemos acrescentar ao nosso discurso aquilo que nasce pela necessidade. De fato, o movimento deste mundo teve lugar por uma mistura de duas ordens: da necessidade e da inteligência. Porém, a inteligência dominou a necessidade, pois persuadiu esta a orientar para a perfeição mor tudo o que nasce. E é assim, pela ação da necessidade, cedendo à persuasão da sabedoria, que o Mundo se formou desde o princípio³⁹.

Tais idéias se sobrepõem como transparências, abrindo novas camadas de sentido em nossa alegoria inicial.

Verter na imagem estas forças magníficas de engenho e prudência da Natureza; contempla-la pelo olhar de um espectador-anatomista que enxerga mais do que ninguém a *fabrica* divina. Vesalius engajou-se num projeto paradoxal: as imagens exibem Deus, mas também o olhar de quem mais soube entender a sua *fabrica* – o anatomista. Suas imagens mostram a criação divina tanto quanto a compreensão desta criação pelo olhar anatômico, aquele que mais se aproximou de Deus. Criação e contemplação. A anatomia preconizada aqui ecoa persistências do mito da criação, dissolvendo-o na potência racional da contemplação humana.

Diagramas, legendas, letras, matemática, geometria, desenho... artes e saberes são mobilizados para elaborar esta retórica vesaliana do *De humani corporis fabrica*. Assim é descrito seu encantamento⁴⁰ pelos sete pares de nervos cranianos (responsáveis pelos cinco sentidos), uma idéia que mobiliza todos estes conhecimentos místicos e indecifráveis. Em sua obra, menos descritos do que imaginados:

Embora o desenho dos sete pares de nervos cranianos no final do primeiro capítulo apresente a distribuição total do sexto par e também dos nervos reversos, creio que não seria inapropriado se eu aqui interpusesse no contexto deste capítulo uma gravura especial destes nervos (...); isto porque o desenho é útil para mostrar a distribuição destes nervos, tendo em vista que os médicos frequentemente fazem menção a eles e, além disso, porque nada é mais

³⁹ Platão, *Timeu e Crítias ou A Atlântida*, s/d, p. 110.

⁴⁰ Esta exaltação a Deus, por vezes, parece dissimular uma exortação de si mesmo. Vesalius mostra-se como aquele que dignificou o corpo, descobrindo os seus mistérios divinos.

agradável do que contemplar este grande milagre da natureza.⁴¹

As imagens de Vesalius tornam-se poderosas, pois reelaboram o mito da criação a partir da contemplação iconográfica particularmente racional⁴²: mecânica, geométrica, fragmentária e didática (IMAGEM 13 E IMAGEM 14):

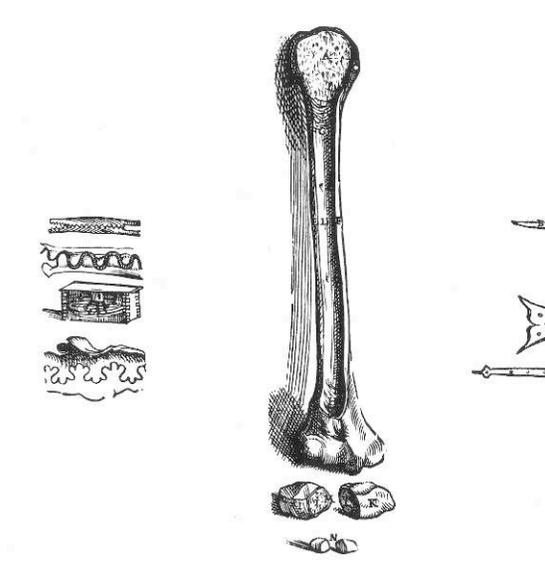


IMAGEM 13. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 4)

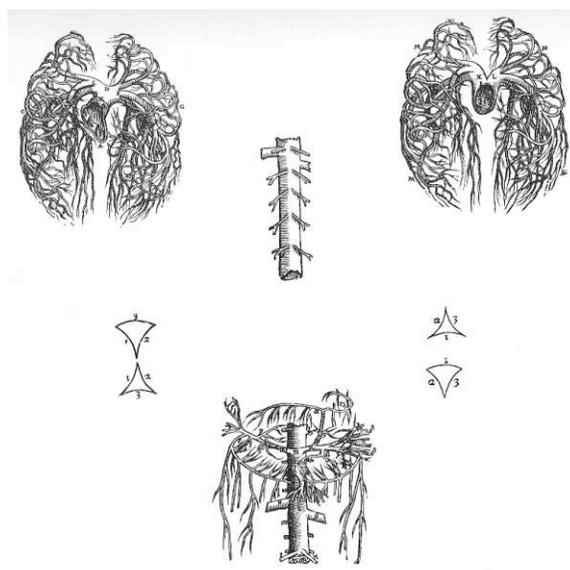


IMAGEM 14. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 47)

Este esforço de representar a criação em estado de contemplação racional mobiliza todo o pensamento renascentista por uma rede infindável de analogias: os ossos e tendões aparecem como dobradiças, os vasos cerebrais assemelham-se a triângulos, e as estruturas perfeitas fazem referências aos sólidos platônicos⁴³. As aproximações entre o estudo da anatomia e o mito da criação são recorrentes no Renascimento, e fazem referências à *Timeu*⁴⁴, de Platão. Esta obra exerceu influência sobre a configuração de um

⁴¹ VESALIUS, 2002, p. 158 (1ª edição 1543).

⁴² Conforme veremos quando analisarmos as Tecnologias da Dissecção no sub-capítulo *Imagens didáticas*

⁴³ Em *Timeu*, Platão apresenta os cinco sólidos: o tetraedro, o cubo (hexaedro), o octaedro, dodecaedro e icosaedro. Em termos geométricos, são poliedros regulares nos quais todas as faces são polígonos congruentes e o mesmo número de faces encontra-se em todos os vértices. Na mística platônica, os sólidos são estruturas elementares do mundo, partículas sólidas perfeitas, regulares e equilibradas, a formas mínimas constituintes das matérias do fogo, do ar, da água e da terra, destacando dos quatro o dodecaedro, a representação de todo o universo. Em suas relações místicas Platão associou a terra, o elemento mais imóvel, ao cubo, único poliedro com faces quadradas, ou seja, o mais estável. Ao fogo, associou o tetraedro, o poliedro mais pontudo e instável, e assim por diante.

⁴⁴ Em *Timeu*, Platão apresenta uma República ideal na Atenas antediluviana, contemporânea da Atlântida.

particular espírito de ciência renascentista⁴⁵ que persiste na força de algumas imagens de Vesalius que, através de cortes anatômicos, tencionam o corpo em busca de harmonias racionais⁴⁶.

Esta mistura de referências produz em Vesalius uma espécie de anatomista-narrador (um cirurgião-médico). Em seu livro, ao mesmo tempo em que ele é anatomista e exhibe a dissecação do corpo, ele também é um narrador das harmonias racionais e místicas da Natureza (geometria, astrologia, teorias humorais), enredando uma ode à criação divina. Assim, sua obra constrói o corpo pelo caminho do olhar humano (do bisturi) e olhar divino (das harmonias racionais e místicas). Observemos em seus textos-imagens estes dois caminhos.

Enquanto o prudente bisturi desvela o corpo em camadas pelo olhar humano, penetrando de fora para dentro, escorçando e desnudando o corpo, como se nós espectadores estivéssemos observando diretamente a própria dissecação de Vesalius...

⁴⁵ “O homem moderno, preso ao documento escrito, esqueceu que a arte, o mito, a representação alegórica, também é linguagem (...) As fortes conotações alquímicas do *Timeu* causaram profunda influência, junto com seu comentário latino, através da Escola de Chartes (séc. XII), nos professores de arte de Paris, até o séc. XIII (...) A influência dos mestres de Chartes, latente por dois séculos, revive nas doutrinas de Nicolau de Cusa, onde observamos a ponte entre a filosofia da Idade Média e a ciência da Renascença. Aqui, cabe apontar *de que* (sic) foi a Renascença: do antiqüíssimo espírito titânico, de agir sobre a natureza imperfeita, sem aceitá-la como sábia, e roubar o fogo dos deuses* (...) Os adeptos da Nova Scientia, do homem da Renascença, ávidos de entrar na posse de sua herança, - o Universo -, ao escolherem a fonte mais pura de sua real tradição, tomaram o ensinamento de Platão como guia, contra a atitude passiva e rígida de Aristóteles [...] Além dos novos conhecimentos sobre a Fisiologia e a natureza viva, parte importante do renascimento científico do século XV foram exatamente as noções da simetria transmitidas através de Platão (...)

A centelha roubada dos deuses, que coube ficar escondida nas páginas do *Timeu* foi conservada e transmitida na Antiguidade depois de Platão, por alexandrinos e ecléticos, e esta cultura especial continua entre sábios e alquimistas cristãos, árabes e judeus, na Idade Média. Muito antes de Raffaello Sanzio figurar o velho mestre como o *Timeu* na mão, os artistas bizantinos o faziam. A nós, hoje, cabe mostrar, à luz da nossa ciência, como Paccioli fez à luz da ciência de seu tempo, que as lições de Platão ainda têm cabimento, e podem fazer parte do renascimento que ainda cumpre para perfazer para o homem moderno” (Norberto de Paula Lima in PLATÃO, *Timeu*, s/d, pp. 13-14)

* Esta mesma idéia, mais tarde, fez Paracelso definir a Alquimia como a arte de completar a perfeição daquilo que está imperfeito na natureza.

⁴⁶ [sobre a racionalidade em Platão] “O pensamento racional grego (...) só procurava *entender* o mundo, e *explicá-lo*, sem querer controlá-lo e dele fazer uso, como de um material plástico, como o próprio Platão descreve a atitude ativa da divindade com relação à criação.”

[sobre a harmonia em Platão] “(...) a partir dos mitos, que diziam que nos afastávamos cada vez mais, de decadência em decadência, de um ideal original perfeito, temos o desenrolar das conseqüências desta maneira de ver o mundo em Platão, quando nos apresenta um mundo original, perfeito, das idéias e cousas abstratas, que têm existência independente deste mundo material decaído, imagem deformada daquele. Ou seja, o mundo material e concreto assim é só por ser imperfeito. Assim, o que chamamos de mundo objetivo, seria uma *imitação* (ou mimese), mais ou menos fiel, do mundo perfeitamente Belo e Bom, o mundo arquetipal e espiritual, este sim, real e idealizado por Deus” (Lima in PLATÃO, s/d, p.10)

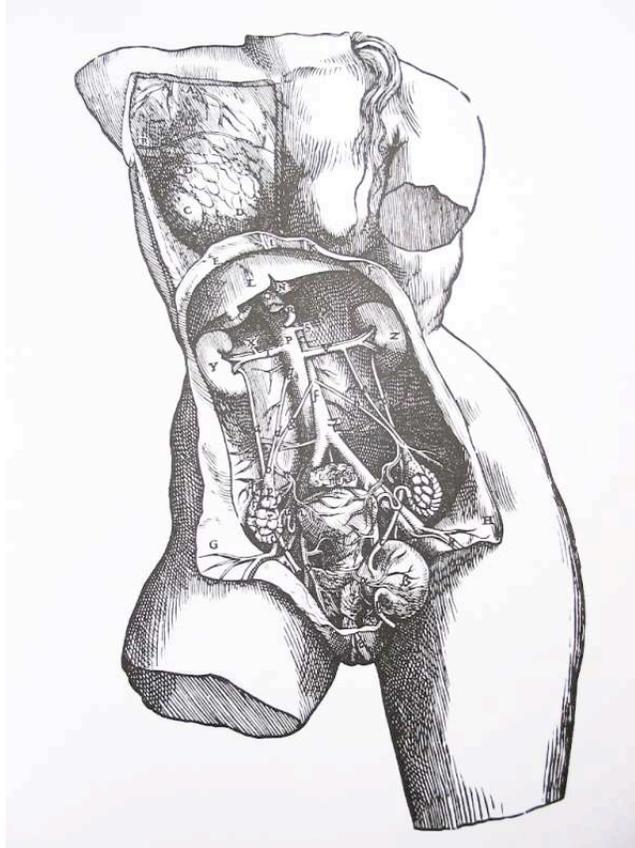


IMAGEM 15. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 61)⁴⁷

Nesta figura (IMAGEM 15), removemos a pele do seio direito de modo que a natureza dos seios pudesse ser exposta o máximo possível. A seguir, removemos o estômago e o mesentério com os intestinos e o baço, enquanto mantivemos o reto, como na figura imediatamente anterior. Ademais, despimos o útero de seu revestimento externo, o qual se estende até ele a partir do peritônio, retirando muito cuidadosamente, sempre que possível, todas as membranas de modo a expor os vasos (...). Finalmente, retiremos, nesta figura, uma parte dos ossos púbicos para que o colo do útero [vagina] e o colo da bexiga [uretra] possam ser vistos mais convenientemente.⁴⁸

...a “narrativa da criação” elabora o corpo segundo a sua inteligência celestial e eterna, convocando o engenho divino, um saber universal e cósmico, como se acompanhássemos a própria criação de Deus:

⁴⁷ A numeração das gravuras segue a edição de 2002.

⁴⁸ VESALIUS, 2002, p. 178.

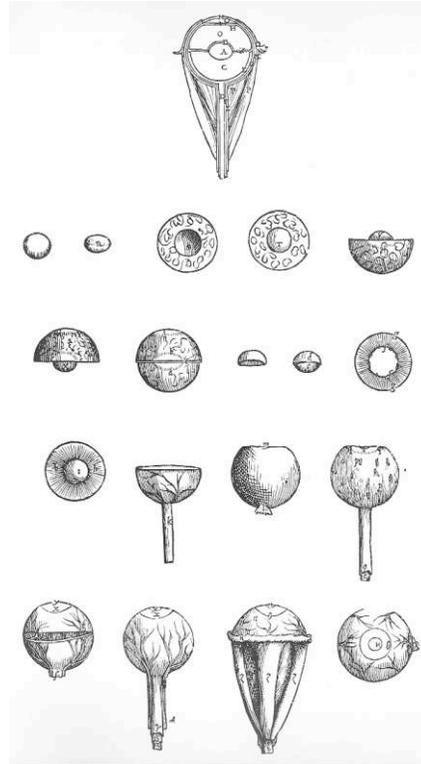


IMAGEM 16. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 73)⁴⁹

Esta figura (IMAGEM 16), a primeira entre as anexadas ao presente capítulo, representa uma metade do olho, dividida por uma única incisão antero-posterior que passa através do nervo visual, ou seja, exatamente como se alguém, tendo uma das metades de uma cebola que foi dividida longitudinalmente, desenhasse uma superfície que estivera em contato e continuidade com a outra metade. É assim que habitualmente representamos, numa superfície plana, o céu com os quatro elementos.⁵⁰

Assim, em suas imagens anatômicas, Vesalius mistura olhares (e tecnologias) do mundo baixo dos barbeiros e cirúrgicos (IMAGEM 17) com aqueles do mundo alto dos médicos (IMAGEM 18) que olham o corpo via Deus, em divina retórica filosófica e geométrica:

⁴⁹ A numeração das gravuras segue a edição de 2002.

⁵⁰ VESALIUS, 2002, p. 206.

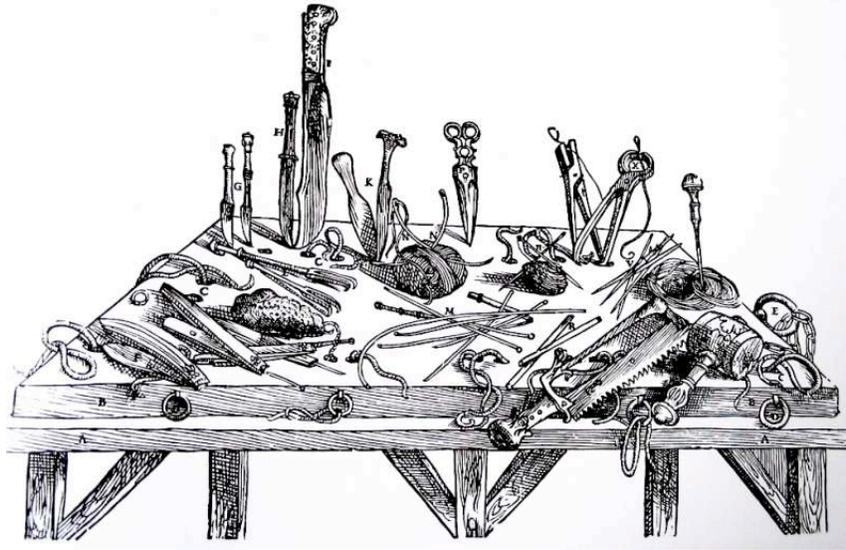


IMAGEM 17. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 42)⁵¹

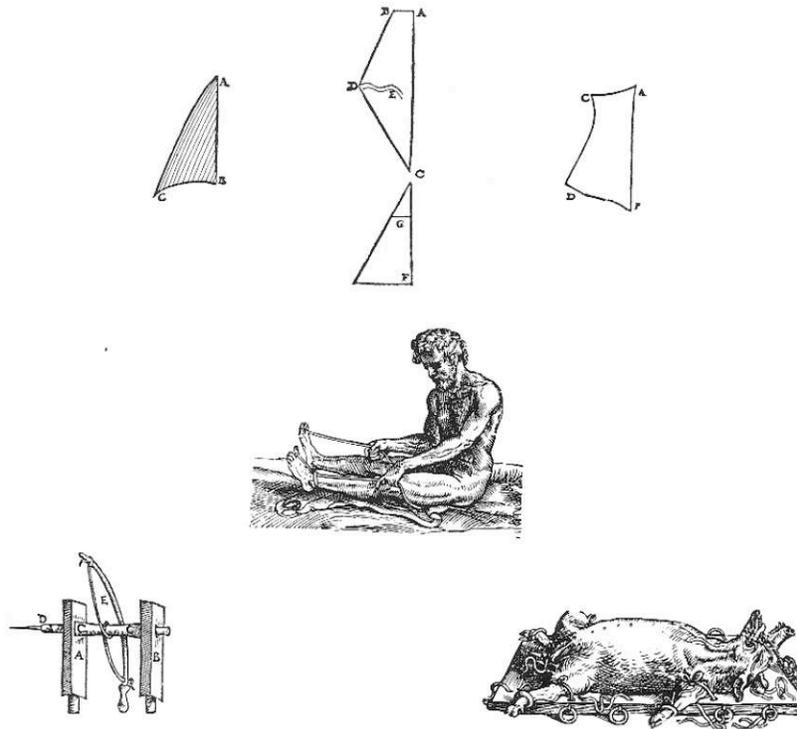


IMAGEM 18. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 42)⁵²

As imagens 17 e 18 simbolizam esses distintos saberes particularmente misturados no currículo de Vesalius. Como um erudito, ele manipula a carne sim, mas, diferente de um

⁵¹ A numeração das gravuras segue a edição de 2002.

⁵² Idem.

cirurgião-barbeiro, ele pode encontrar no corpo as formas e razões perfeitas como, por exemplo, a mecânica dos tendões que articulam o tornozelo; a forma do músculo trapézio; ou ainda, o contorno dos músculos escalenos, assim denominados por se assemelharem a um triângulo escaleno (IMAGEM 18). Tais simbologias racionais não são apenas criadas por ele, mas persistências de memórias fantásticas sobre a criação humana:

E eis o que há quanto aos ossos e à carne e todas as substâncias desta espécie. Sua origem comum é a medula. Efetivamente, é na medula que os liames da vida estão fixados, pois que a alma é ligada ao corpo para arraigar a espécie mortal. Quanto à medula em si, nasceu doutras substâncias. Dos primeiros triângulos, os que eram regulares e lisos, os mais aptos a dar, em razão de sua exata figura, o fogo, a água, o ar e a terra, é desses que o Deus tomou.⁵³

Vesalius, ao mesmo tempo cirurgião e médico (ou barbeiro e filósofo), dono de um pensamento sincrético e visual, articulou idéias da anatomia filosófica de Platão, Galeno e Hipócrates (que exaltam a razão do Divino Arquiteto), com os saberes tradicionais, a cultura manual, das famílias de barbeiros. Seu projeto visual, seu desejo de imagem, é justamente a expressão desta “razão manual”, ou “razão intuitiva”, promovida por esta *observação direta* que ele tanto defendeu em sua vida. Esta metodologia de *observação direta* é exatamente o que caracterizou como moderna sua anatomia. Mergulhemos um pouco em Vesalius.

(...)

⁵³ Platão, *Timeu e Crítias ou a Atlândida*, s/d, p. 154.



IMAGEM 19. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (página de rosto)⁵⁴

A página de rosto do *De humani corporis fabrica* (IMAGEM 19), em permanente estado de conhecimento, é o ponto de partida para esta breve incursão arqueológica pela anatomia que busca localizar os elementos que a caracterizariam como moderna. Andreas Vesalius, autor desta obra, escreveu, ou melhor, concebeu e dirigiu, uma obra inaugural para a ciência e os estudos anatômicos modernos – o *De Humani Corporis Fabrica*, descrita sem aspas pelos seus tradutores americanos como “um dos maiores tesouros da civilização e cultura ocidentais”. Ainda que muito comentada, a obra foi pouco estudada e geralmente é classificada como *moderna* porque foi produto das pesquisas sobre metodologias, como a *observação direta* do fenômeno, o corpo, confrontando “conceitos

⁵⁴ A numeração das gravuras segue a edição de 2002.

arcaicos que obscureciam o conhecimento de sua estrutura [fazendo] ...nascer a anatomia científica”⁵⁵.

Não pretendemos, por hora, seguir esta idéia “confortável” do *moderno* e toda a sua longa família: empírico, racional, instrumental, objetivo... . Antes, gostaríamos de dar uma chance a Vesalius e sua obra, olhando-os com atenção e paciência. Assim, partimos de um ponto menos gasto, as imagens. Nossa escolha não é uma apologia ao uso de imagens como verdadeiras e inexauríveis fontes de pesquisa histórica, mas o simples caminho para um encontro com um Vesalius menos comum, e igualmente importante, o de produtor de imagens.

Como seus tradutores lembram, *De Humani Corporis Fabrica* (sic), além de um dos livros mais notáveis que a ciência já conheceu, é também um dos volumes mais magníficos e preciosos da história da tipografia, mesclando ilustração, texto e aspecto tipográfico para compor um trabalho criativo único, em precisa sintonia com o espírito renascentista.

Médico, anatomista, professor e desenhista, além conhecer de modo profundo a arte da impressão: Andreas Vesalius de Bruxelas nasceu em 1514 na cidade que lhe deu o nome e conviveu com o eco da quinta geração de médicos da família, inaugurada por seu tataravô, Peter, e seguido por John, Everard e Andreas, o pai do nosso anatomista. Ao menos desde John (seu bisavô) percebemos indícios de uma tradição de prestação de serviços à corte de Borgonha e aos Habsburgos; como farmacêutico, seu pai serviu fielmente durante anos à Margarida da Áustria e depois ao seu sobrinho, o Imperador Carlos V. Ainda que muito ausente por causa das inúmeras viagens e campanhas imperiais, ele preparou terreno para a inclusão de Vesalius de Bruxelas como Médico Imperial do próprio Carlos V em 1543, mesmo ano em que esse publicara sua obra monumental.

Os seis anos que antecederam a publicação do *De humani corporis fabrica* parecem ter influenciado o jovem Vesalius de maneira expressiva. Habitando na Itália desde 1537, onde procurava possibilidades de obter seu doutoramento no centro da renascença

⁵⁵ LEMOS e CARNEVALE in VESALIUS, 2002, p. 11

científica, a Universidade de Pádua⁵⁶, ele se deslocava frequentemente até Veneza para fazer visitas médicas a alguns doentes, aprendendo ali as instruções de clínica prática sob a orientação do médico Montanus della Monte, professor na Universidade. A cidade de Veneza, centro político dominante de toda a região, inclusive Pádua, aglutinava também a produção artística, abrigando importantes ateliês de pintura e escultura renascentistas. Provavelmente entre estas idas e vindas à Veneza, Vesalius tenha conhecido o ateliê de Ticiano e ali o pintor e gravurista Jan Stefan van Kalkar, seu conterrâneo, considerado autor de parte das ilustrações do *De humani corporis fabrica* (1543). Este deslocamento constante entre Pádua e Veneza fertilizou o vir-a-ser deste livro, antecedido pelas *Paráfrase sobre o Nono Livro de Rhazes* (1537), pela *Tabulae Sex* (1538), pelas *Institutiones* (1538), pela *Carta de Venissecção* (1539) e pela *Opera Galeni* (1541). Este período, dos 23 aos 29 anos, foi de grande produtividade e bons acasos, conseguindo se doutorar no mesmo ano em que chegou a Pádua. A excelência distintiva do seu exame, acompanhada por uma virtuosa demonstração de dissecação (e quiçá a recomendação de amigos influentes na Corte Imperial), valeu-lhe a nomeação de Professor de Cirurgia pelo Ilustre Senado de Veneza, acumulando também a responsabilidade de ensino de anatomia em seus precoces 23 anos.

A seqüência de publicações não está associada à sua produção de pesquisas e descobertas, algo que nos ajuda a entender um pouco mais seu modo de consagração. Conforme Singer⁵⁷, Vesalius não tem seu lugar privilegiado na história da ciência pelas suas descobertas, assim como Harvey que, cem anos depois, seria batizado pai da fisiologia por sua tese, sugerindo que o sangue movia-se no corpo de maneira circular. Nestes seus cinco livros, assim como no *De humani corporis fabrica*, não há uma tese, conceito, especialidade ou problematização. Podemos sintetizar seu trabalho autoral publicado em: tradução de textos clássicos, sistematização de manuais didáticos e produção de imagens corporais. Há, de fato, uma única obra conceitual (e declaradamente política), a *Carta da Venissecção*, texto de embate no qual ataca as teses do arabista

⁵⁶ Fundada em 1222, a Universidade de Pádua tornou-se o principal núcleo europeu de formação e pesquisa médica humanista ao longo do século XVI.

⁵⁷ Charles Singer, *Uma breve história da anatomia*, 1996.

Jeremiah Drivère, seu mestre em Louvain⁵⁸, por quem nutria profunda aversão⁵⁹. As pesquisas para a *Carta de Venissecção* abalaram as irrefutáveis certezas que Vesalius possuía sobre a medicina grega e sua devoção a Galeno, pois percebera algumas vezes que sua investigação empírica do sistema venoso trazia informações não correspondentes às descrições fornecidas pelos textos clássicos. Essa obra marca o princípio de um inquieto distanciamento ou, no mínimo, uma atenta desconfiança dos textos clássicos e Vesalius começa a sedimentar seus princípios de pesquisa moderna, segundo a qual a validade de toda hipótese baseia-se unicamente nos fatos estabelecidos pela observação ou, em suas palavras, uma pesquisa em que “o método de uma observação anatômica poderia corroborar uma especulação”⁶⁰.

Dos quatro tipos de publicação experimentados por Vesalius⁶¹, nada o caracteriza com mais precisão que a sua produção de imagens. Ainda que a anatomia pré-vesaliana tenha feito o uso de ilustrações esquemáticas, em Vesalius e, sobretudo no Vesalius do *De humani corporis fabrica*, cada imagem não se encerra na demonstração das partes anatômicas, mas se encarna de um realismo analítico, uma espécie de enciclopédia visual na qual todos os saberes acumulados sobre a anatomia desde os gregos se encontram justapostos e explícitos, bastando ao leitor direcionar sua visão para um detalhe ou outro e ler as legendas para reconhecer tudo que foi identificado e conhecido pela medicina até então: imagens-mapa, ou uma fisiografia⁶² humana. A anatomia vesaliana não é apenas

⁵⁸ Vesalius ingressou com 14 anos na Universidade de Louvain (1528), seguindo seus estudos no Pedagogium Castre e no Collegium Trilingue de Louvain. Este último, sob a influência do novo humanismo, ensinava latim, grego e hebraico, línguas que o anatomista teve contato, mas se aprofundou apenas no latim, dando prioridade aos seus estudos anatômicos, iniciados antes da própria Universidade. Pouco se sabe sobre sua primeira educação, que provavelmente o convocava a assumir a tradição médica da família, envolto de uma extensa biblioteca de antigas obras clássicas herdadas de todos os seus antepassados (VESALIUS, 2002).

⁵⁹ A *Carta da Venissecção* é um texto conceitual-político de Vesalius, no qual toma posição entre os defensores da escola de Hipócrates na discussão das técnicas da venissecção (sangria), considerada desde os gregos um procedimento terapêutico, aperfeiçoado pelo greco-romano Galeno de Pérgamo (130/138 – 201), com base na sua doutrina dos humores. Na Idade Média, devido a forte influência da medicina árabe, a técnica foi transformada, minimizando a sangria e a distanciando do local afetado. Esta discussão polarizou a medicina durante décadas e Vesalius deixou uma importante contribuição ao desenhar todo o sistema venoso, criando um mapa segundo o qual a sangria deveria obedecer ao ser praticada. Ao mapear minuciosamente o sistema venoso, ele começa a perceber algumas incoerências da irrefutável teoria galênica, abrindo precedentes para seu gradual abandono das suas crenças nos ensinamentos clássicos, teóricos e autorizados. (VESALIUS, 2002).

⁶⁰ VESALIUS, 2002, p. 23. A primeira edição da obra data de 1543.

⁶¹ Como descrito acima: tradução de textos clássicos, sistematização de manuais didáticos, produção de imagens corporais e a obra conceitual-política.

⁶² Em referência à natureza física das coisas (do grego *phísis*). Utiliza-se como sinônimo de geografia física.

morfológica ou icônica, mas profundamente (e “desnecessariamente⁶³”) visual. Forma, relevo, textura, luz, profundidade, volume, proporção, ícones e legendas, além de corte, planos, cenário, enquadramento e narrativa compõem suas tábuas gravadas, atribuindo à anatomia características que nunca fizeram parte de sua preocupação, de sua arte de conhecer. Nos tratados medievais e renascentistas, as ilustrações anatômicas tinham função bastante esquemática, residual, serviam como uma referência para a memória do estudante, identificando nomes, localização e formato das estruturas, limitando-se a estas três descrições, que englobam todo e qualquer trabalho de um anatomista. Ao nos depararmos com uma carta escrita por Vesalius para Iohannes Oporinus, impressor da Basileia⁶⁴ cuidadosamente escolhido para trabalhar com o *De humani corporis fabrica*, percebemos o apuro e a agudeza de suas preocupações às vésperas da impressão de sua obra:

(...) agora insisto fervorosamente e exorto-te a tudo executar de maneira tão bonita e rápida quanto possível, para que possam ser materializadas em meu empreendimento as expectativas que todos imaginam de tua impressora, agora pela primeira vez, sob os auspícios das Musas, devotada totalmente à maior conveniência dos estudantes⁶⁵

Esta enorme carta, acompanhada das chapas entalhadas e as provas do livro, é rica em detalhes sobre diagramação, tipologia, anotações, margens, fontes além de ordem e localização dos capítulos, índices, legendas, figuras e caracteres. Ele continua, incisivo:

Deverá ser dispensada atenção especial à impressão das ilustrações, que não devem ser impressas, como nos livros didáticos comuns, como simples gravuras a traço; em nenhum lugar deve-se negligenciar a importância da figura, a não ser, talvez, onde a representação gráfica for comentada [com palavras] (...) desejo, acima de tudo, que, na impressão das gravuras, reproduzas tão fielmente quanto às provas tiradas pelo entalhador (...) Da mesma maneira, cuides para que aquilo que considero mais artístico e agradável nessas figuras, isto é, a espessura das linhas que produzem gradação nas sombras, seja reproduzido com esmero (...) tudo depende da lisura e da solidez do papel e, acima de tudo, da solicitude de teus esforços. Espero que cada gravura impressa em tua casa tenha a mesma qualidade que

⁶³ No sentido de que seu esmero em relação à utilidade funcional e anatômica da obra não se justifica. Há, pois, um excesso, um rebuscamento estético que vai além dos limites do “saber instrumental”: a obra tem um primor artístico, um desejo persuasivo que nos chama atenção.

⁶⁴ A Basileia era o principal centro impressor deste período na Europa, concentrando as maiores e mais qualificadas editoras. Esta escolha, que elevou significativamente o custo da obra, foi feita pelo próprio Vesalius, que pagou com dinheiro próprio todos os custos de produção, levando-o a um possível endividamento. A necessidade de rapidamente encontrar uma contrapartida financeira para sanar seus gastos provavelmente gerou a dedicatória da obra a Carlos V, de quem se tornaria em breve Médico Imperial.

⁶⁵ VESALIUS, 2002. p. 45.

as diversas provas que estamos te enviando. Tentarei viajar em breve até aí e ficarei em Basiléia, se não por todo o período da impressão, ao menos por algum tempo. Levarei comigo uma cópia do decreto do Senado Veneziano.⁶⁶

As demandas de incessantes cuidados que se estendem ao longo da carta mostram que Vesalius possuía um conhecimento invulgar das técnicas de impressão, bem como dos demais livros didáticos que circulavam na Europa neste período. Sua atitude de reprovação aos tais livros é enfática, sobretudo pela baixa qualidade do material impresso e pelos abusos de uma suposta circulação ilegal de material, alimentada por impressores inescrupulosos⁶⁷. Dono de uma mente visual, concreta e prática, e também autor de vários desenhos anatômicos que compuseram seu livro, Vesalius colocou a anatomia em íntimo contato com a gravura e propôs seu enaltecimento num momento em que esta disciplina estava longe de protagonizar os estudos médicos. Ele considerava-se um restaurador: “a anatomia será em breve cultivada em todas as nossas academias como o foi no passado em Alexandria”⁶⁸.

As escolas médicas do renascimento eram filhas de uma tradição clássica cuja figura modelar era Hipócrates (460- ? a.C.), que compreendia a medicina como ramo estendido da filosofia e, portanto, do domínio da palavra e do pensamento, voltada às artes da cura, entendendo-a como uma intervenção auxiliar às forças da natureza.

Galeno (129-200 d.C.), também se afirmou nesta imagem (num momento em que a medicina já havia sido institucionalizada), mas criou um amplo escopo de referências em uma medicina eclética que trouxe a anatomia para um lugar central da medicina (daí o elogio à Alexandria, à figura de Galeno). Ainda assim, seus tratados médicos e seus conceitos de anatomia distinguiam-se muito do que viria a ser o *De humani corporis fabrica* de Vesalius. Para entendermos um pouco melhor o lugar e o impacto desse livro na medicina renascentista, sugerimos uma pequena mudança de percurso para

⁶⁶ VESALIUS, 2002. p. 45.

⁶⁷ Vesalius, no fim da carta, expõe seu descontentamento com o excesso de “burocracia” e licenças necessárias para a edição do livro, bem como sua ineficácia, já que isso não impedia a circulação de cópias não autorizadas entre livreiros e impressores. Ele mesmo foi vítima desta situação por causa do seu *Tabulae Anatomicae*, que rapidamente se popularizou e foi alvo da suposta “pirataria”: *já não sou obrigado a encher uma página com cópias de decretos oficiais. O valor que têm os decretos dos Príncipes entre livreiros e impressores atualmente por todos os cantos, é muito sabido, tendo em vista o que aconteceu com as minhas Tabulae Anatomicae, que, impressas inicialmente em Veneza três anos atrás, foram depois publicadas em toda a parte, miseravelmente distorcidas, embora decoradas com*

⁶⁸ VESALIUS, 2002. p. 18.

investigarmos os olhares de Hipócrates e Galeno para a medicina como um todo e para a anatomia em particular.

A escola hipocrática e galênica, absolutas no circuito acadêmico italiano (e europeu), partiam de referências ecléticas (Galeno dizia-se eclético, dono de uma síntese de várias escolas e igualmente influenciado por Platão e, sobretudo, Aristóteles; Hipócrates, por sua vez, carregava em si uma tradição secular) e atribuíam ao médico um elevado estatuto, sendo o médico um conhecedor das letras clássicas e todo arcabouço humanista. Disciplina teórica, a medicina opunha-se à cirurgia, praticada por cirurgiões-barbeiros, mais ligados ao mundo físico da carne, das feridas, unhas encravadas e demais doenças da superfície. Cultivada em livros, em grego, latim e hebraico, a maioria dos médicos da renascença seguia esta herança e se afastava das baixas artes.

Divina, a medicina preconizada por Hipócrates era conhecedora do mundo e dos homens, e cuidava das curas pelos regimes. O médico exercia a medicina preservando-se dos maus hábitos, como era o caso das práticas da talha. Conforme o juramento do médico hipocrático:

Eu juro por Apolo, médico, por Esculápio, por Higea e Panacea, e tomo por testemunhas todos os deuses e todas as deusas, cumprir, segundo meu poder e minha razão, a promessa que segue: (...) Conservarei imaculada minha vida e minha arte.

Não praticarei a talha⁶⁹, mesmo em alguém que realmente tenha cálculos; deixarei essa operação aos práticos que disso cuidam.

Em toda casa que eu vá, entrarei para o bem dos doentes, mantendo-me longe de todo o dano voluntário e de toda a sedução, sobretudo longe dos prazeres do amor, com as mulheres ou homens livres ou escravizados.⁷⁰

A retidão do médico hipocrático opõe-se às práticas do pintor e do prático⁷¹ (cirurgião) que manipulam vulgarmente (ou ainda, com relativa arbitrariedade) a matéria, a imagem e o corpo. Guardiões modelar de uma reputação social inabalável, sustenta-se como tal

⁶⁹ Operação cirúrgica; corte na bexiga para extração de pedra, cálculo.

⁷⁰ HIPÓCRATES, 2002, pp. 17-18.

⁷¹ "... os *práticos* [grifo meu] se diferenciarão tanto entre si que a prescrição feita por um como a melhor será condenada por outro como ruim. Nesse ponto, podemos comparar a medicina com a arte dos adivinhos: os adivinhos olham o mesmo pássaro como de bom agouro se ele voa para a esquerda, como de mau agouro se ele voa para a direita; de forma semelhante, pela inspeção das entranhas eles tiram induções diferentes, de acordo com os diferentes casos; mas há outros adivinhos que têm, sobre as mesmas coisas, opiniões diametralmente opostas" (HIPÓCRATES, 2002, p. 22)

pela sua formação moral filosófica e pela justeza de seu caráter⁷². Esta necessária diferenciação de status do médico presente no *corpus hipocrático*⁷³ leva-nos a pensar que a medicina não era uma profissão estabelecida e adornada de méritos no mundo helênico e, longe de ser homogênea, misturava um conjunto muito diverso de ações, tradições e escolas, sendo estas pouco diferenciadas pela população como um todo. Este é um dos esforços de Hipócrates em seus escritos sobre a distinção do médico verdadeiro ao médico da retórica, que age ao acaso. Neste seu firme propósito distintivo, aproxima o médico à ilustre figura do filósofo na sociedade helênica, que trata do saber, da moral e da retórica:

Não há nenhuma diferença entre a filosofia e a medicina; tudo o que a primeira tem, na segunda se encontra: altruísmo, reserva, pudor, modéstia, opinião, discernimento, tranqüilidade, firmeza nos debates, decência, gravidade, conhecimento do que é útil e necessário para a vida, rejeição de qualquer imoralidade, isenção de superstições, superioridade divina.⁷⁴

A medicina hipocrática centra-se na doença e o médico é um administrador de complexos regimes envolvendo alimentação, bebidas, exercícios e respiração. Cabe ao médico filósofo não apenas ser um viajante e acumular boa experiência e memória, mas ter a capacidade de conhecer o homem, que não é uno, mas é múltiplo em si. E além de ser múltiplo em si⁷⁵, é diferente em relação aos outros. Deve ainda saber perceber todas as emanções do ambiente e dos planetas que atravessam e compõem seu corpo, formado pelos quatro elementos (IMAGEM 20 e IMAGEM 21), em proporções cambiáveis:

⁷² “[A sua filosofia] será reconhecida por estes sinais: nenhuma arrumação estudada, roupas decentes e simples, feitas não para o luxo, mas para a boa apresentação, para a seriedade, para um espírito que se volta para si e para frente. Assim como eles são na aparência, também o são na realidade: sérios, sem afetação, severos nos encontros, dispostos a dar respostas, difíceis de contradizer, penetrantes e bons oradores, moderados em tudo, silenciosos nos problemas, resolutos e firmes em guardar silêncio, dispostos à oportunidade favorável [no sentido de *kairos*, saber agir no momento oportuno para a cura] e aproveitá-la; sabem usar a comida com moderação; são pacientes para esperar a ocasião propícia, tanto quanto possível, através dos discursos e de tudo o que foi demonstrado; usam a eloquência; são naturalmente agradáveis; fortalecidos pela boa reputação que disso decorre; o olhar voltado para a verdade” (HIPÓCRATES, 2002, p. 43).

⁷³ Conforme Jean Salem, Hipócrates viveu nos séculos V-IV a. C e provavelmente nasceu no ano de 460, descendente da 18a. geração de Podalírio, um dos filhos do deus Asclépio (filho de Zeus). Acumula, pois, uma herança de uma enorme família de médicos-sacerdotes que transmitia esta arte de geração para geração. Esta família, ao longo do tempo emigrou de Cária (Turquia) e fundou três centros médicos: um na península de Cnido, outro na ilha de Cos (distante alguns quilômetros) e um terceiro na ilha de Rodhes. Hipócrates de Cos, portanto, não deve ser o único autor dos sessenta tratados médicos da chamada *Coleção hipocrática*, que foi escrita, segundo estudos, entre 450 e 300 a.C. (Jean Salem in HIPÓCRATES, 2002).

⁷⁴ HIPÓCRATES, 2002, p. 43.

⁷⁵ Vide imagem 24.

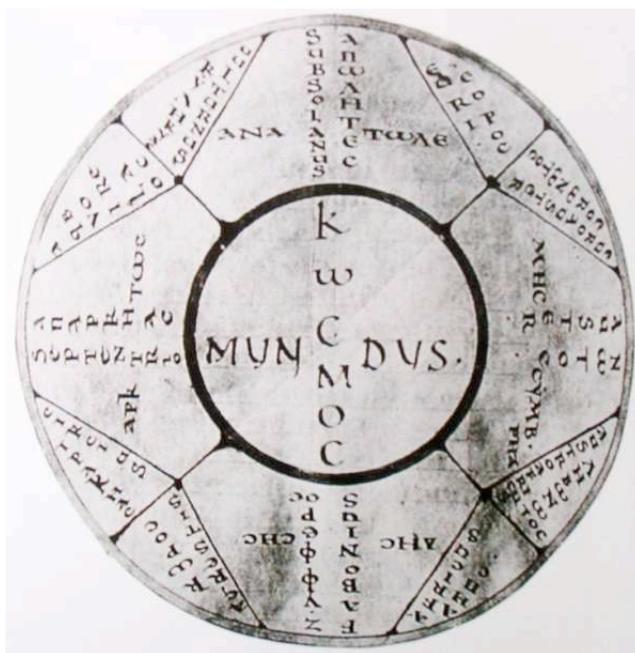


IMAGEM 20. Antologia enciclopédia manuscrita, Colônia, ca. 800 d.C.⁷⁶

Dizem que o que é uno é ao mesmo tempo uno e todo; mas eles não se entendem a respeito dos nomes: segundo alguns o ar é ao mesmo tempo uno e todo, segundo outros é o fogo, de acordo com outros mais é a água, segundo outros ainda é a terra (...) Para os médicos, segundo alguns o homem é apenas sangue, segundo outros mais só bile [outros só fleuma], ainda de acordo com outros só pituíta; e assim todos têm o mesmo raciocínio⁷⁷. Eles de fato acham que há uma substância única (...) Em oposição a essas opiniões e a outras muito semelhantes que a maioria sustenta, digo que se o homem fosse uno jamais sofreria, pois onde estaria para esse ser tão simples a causa do sofrimento? Admitindo que ele sofre, seria necessário que o remédio também fosse um. Ora, os remédios são múltiplos...

⁷⁶ “O sistema dos quatro elementos e dos quatro temperamentos tem uma correspondência macrocômica nos quatro pontos cardiais e nos quatro ventos. Isidoro de Sevilha, o maior enciclopedista da Idade Média (ca. 560-636 d.C.), atribui a cada um dos quatro ventos principais dois ventos acessórios, responsáveis pelo bom e pelo mau tempo, por analogia com as qualidades elementares.” (Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo*, 2001, p. 638).

⁷⁷ Vide imagem 24.

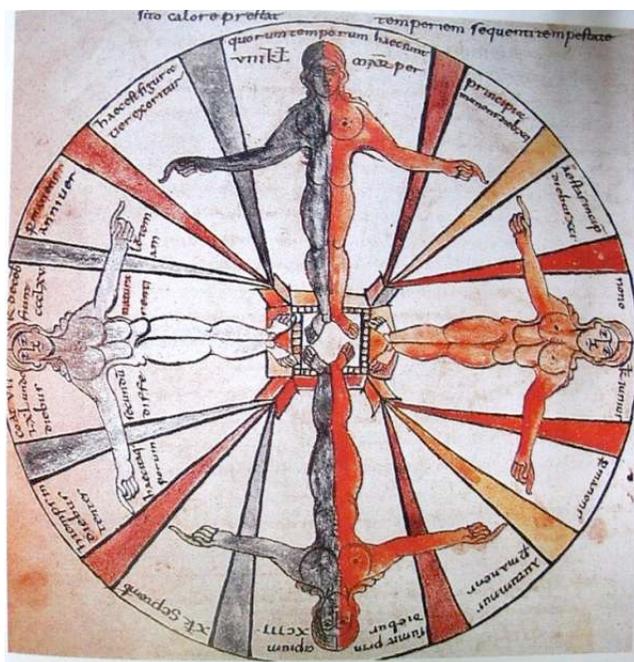


IMAGEM 21. Isidoro de Seviha, *De natura rerum*, manuscrito, século IX⁷⁸

Composto por quatro⁷⁹ elementos e humores em processo permanente de transformação, o corpo parece ser um campo de forças coalhado de tensões substanciais. Controlar este campo individual, estudar estes elementos primitivos, saber diminuir a força das substâncias fortes, assim como aumentar a das substâncias fracas, reconhecer o que o corpo transporta dentro de si... todos estes são conhecimentos do médico que administra os regimes do paciente. Também faz parte do regime as atividades físicas, que nada mais são que a metade oposta e complementar do processo complexo da cura⁸⁰, da

⁷⁸ “No século VI, Isidoro de Sevilha compilou as tradições dos filósofos da natureza da Antiguidade e integrou-as nos dogmas dos Pais da Igreja. As bases dos seus diagramas macro e microcósmicos foram a teoria dos quatro elementos de Empédocles (séc. V a.C.), a teoria aristotélica sobre as propriedades e a intermutabilidade dos elementos, que constitui a base da alquimia, e a teoria dos quatro temperamentos ou humores corporais de Hipócrates (séc. V a.C.). As quatro figuras representam as estações do ano na roda dos doze meses. Os seus equivalentes no plano microcósmico são seus quatro humores ou temperamentos. Assim, o outono corresponde à bílis negra (Melancolia – Terra), o verão à bílis amarela (Cólera – Fogo), a primavera ao temperamento sanguíneo (Ar) e o inverno ao humor fleumático (Água)” (Alexander Roob, *Alquimia e Misticismo*, 2001, p. 645)

⁷⁹ Aos quatro humores de oposições binárias (sangue, fleuma, bile amarela e bile negra) são espelhadas as quatro qualidades (quente, seco, frio, molhado), as quatro estações (verão, outono, inverno e primavera), as quatro idades (infância, juventude, maturidade e velhice) e os quatro temperamentos (sanguíneo, bilioso, melancólico e fleumático). As relações entre estes quadrângulos são infinitas, articulando toda a natureza: o sangue, por exemplo, predomina na primavera e entre os jovens, que devem se cuidar para não assimilar tanta comida vermelha. Os sistemas do *corpus hipocrático* são zonas intercambiantes de humores, compleições e temperamentos: uma disposição de humores reflete em aparências, que refletem em personalidades, que refletem em humores e assim por diante. (PORTER, 2003).

⁸⁰ As entradas e saídas, como as dietas, as evacuações, os exercícios e o sono estão entre as principais regulações dos médicos. Lembramos que, aqui, a doença não é algo que nos assalta, vinda de fora, de um vírus ou bactéria que atinge uma vítima ao acaso. Dentro desta lógica, não se “pega” uma doença, mas se “cultiva”, preparando terreno para que ela

regeneração, ou ainda, do ciclo incessante da vida e da morte: os exercícios despendem, os alimentos reparam⁸¹. Tudo conforme o saber maior da natureza, que orienta e acima de tudo, ensina ao médico filósofo as artes da cura. Cabe a ele atuar como um bom coadjuvante, ouvindo e observando a natureza, infinitamente:

(...) é preciso conhecer a virtude dos exercícios tanto naturais quanto forçados, quais contribuem para o aumento das carnes, quais para a sua atenuação; e não somente isso, mas ainda a proporção dos exercícios em relação à quantidade de alimentos, à natureza do indivíduo, à idade, às estações, à mudança dos ventos, à situação dos lugares onde ele vive e à organização do ano. Observaremos o levante e o poente das constelações a fim de prevenirmos contra as mutações e as condições excessivas dos alimentos, das bebidas, dos ventos e do mundo inteiro, circunstâncias que provocam doenças. Mesmo conhecendo tudo isso, a descoberta não está completa.⁸² (IMAGEM 22 e IMAGEM 23)

se instale: ela é algo que brota e vem à tona pelo destempero e desequilíbrio corporal. Cabe ao médico-filósofo, à semelhança de um agricultor, entender a doença como uma vida, que nasce, se desenvolve e morre no corpo, temperando o terreno segundo as suas fases e os humores do doente. Podemos perceber persistências deste pensamento em autores contemporâneos: “Este é um livro que aborrece as pessoas, pois destrói o álibi para seus problemas não resolvidos: a doença. Propomo-nos a mostrar que o doente não é uma vítima inocente de alguma imperfeição da natureza, mas que é de fato o autor de sua doença... não estamos pensando na poluição ambiental e na vida insalubre da nossa civilização, ou em quaisquer outros “culpados” conhecidos do mesmo teor, porém desejamos chamar atenção para os aspectos metafísicos do fato de se adoecer” (DAHLKE e DETHLEFSEN, 2003, p. 7). Ainda que os autores abordem os aspectos metafísicos do adoecimento e considerem os sintomas como a forma física de expressão de conflitos da alma, a doença é pensada como conhecimento de si e não como conhecimento de um outro que nos toma de assalto.

⁸¹ Sobre este tema, vide Maria I. B. S. Mendes, *Mens sana in corpori sano: compreensões de corpo, saúde e educação física*, 2006.

⁸² HIPÓCRATES, 2002, pp.32-33.

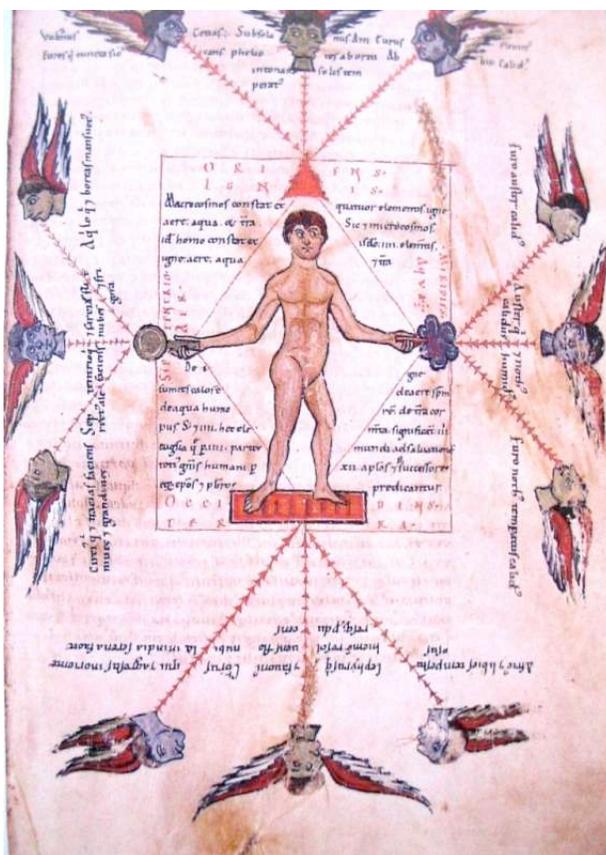


IMAGEM 22. *Manuscripto astronômico*, Baviera, século XII⁸³

Nunca estará completa, pois o *corpus hipocrático* distingue a natureza humana geral (*Koine physis apanton*) da natureza humana individual (*Koine physis apanton*):

(...) se, de fato, for possível achar, além disso, para cada natureza individual, uma medida de alimentos e uma proporção de exercício sem excesso, nem para mais nem para menos, teremos um meio exato de manter a saúde. Ora, tudo o que foi dito acima foi descoberto; mas esse último ponto não foi possível atingir.⁸⁴

⁸³ “O microcosmos na intersecção dos pontos cardeais, com os quatro ventos principais e os oito ventos secundários. O vento norte, à esquerda, corresponde ao elemento ar (temperamento sanguíneo), o vento leste, em cima, corresponde ao elemento fogo (temperamento colérico), o vento sul (à direita), corresponde ao elemento água (temperamento fleumático), e o vento oeste, em baixo, corresponde ao elemento terra (temperamento melancólico)” (ROOB, 2001, p. 643)

⁸⁴ HIPÓCRATES, 2002, p. 33

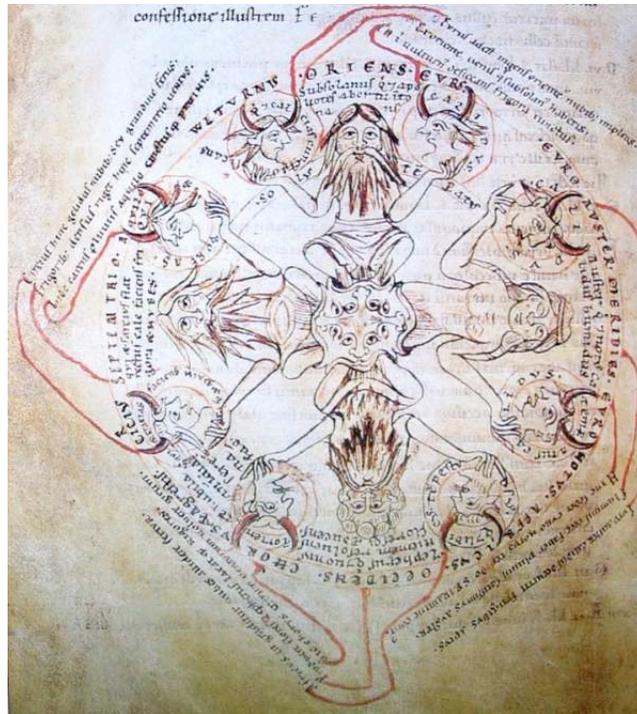


IMAGEM 23. Carta dos ventos, manuscrito do mosteiro beneditino de Hradac, séc.XII⁸⁵

Astrologia, meteorologia, matemática e medicina não possuem fronteiras para o médico-filósofo, que qualifica e atesta seu conhecimento pela experiência de suas viagens, visitando pacientes, lugares e doenças distintas. Para a cura, convocam-se os elementos primitivos do universo para uma espécie de operação alquímica, baseada aqui numa dialética das matérias da água e do fogo⁸⁶. Arte do médico-filósofo, o corpo, campo de impermanências:

(...) ao fogo, o calor e a secura, à água o frio e a umidade. Tais atributos fazem trocas entre si: o fogo empresta à água a umidade; de fato, a umidade está no fogo; a água empresta ao fogo a secura; de fato, a secura está na água. Nesse estado, eles expelem reciprocamente formas numerosas e variadas de germes e animais que não se parecem nem pelo aspecto nem pelas propriedades. Esses elementos nunca permanecem estacionados, mudam de uma forma ou de outra, necessariamente os seres que são expelidos se tornam desiguais. Assim nada

⁸⁵ Alexander Roob comenta a imagem citando Johan Königsperger. Segundo ele: “os ventos de leste, quentes e secos (em cima) são os mais salubres, ao passo que os ventos do sul (à direita), quentes e úmidos, sopram ‘de regiões quentes/onde há muitos animais venenosos/que empestam o ar’. Eles ‘entorpecem o sangue’, pelo que convém evitá-los. Os ventos do oeste, úmidos e frios, ‘são portadores de nevoeiro e de claridade/e os três são salubres’. Os ventos frios e secos do norte são também ‘todos eles salubres/reconfortam e tonificam’”. (*Temporal dès Johan Königsperger, 1502 apud ROOB, 2001, p. 644*).

⁸⁶ Todos os homens e animais são compostos destas duas substâncias, divergentes pelas propriedades, mas convergentes pelo uso, o fogo e a água.

desaparece; e nada nasce senão do que existiu anteriormente. Mas, misturando-se e separando-se, as coisas mudam. A opinião geral é de que o que nasce brota de Plutão⁸⁷ para a luz, e o que morre, da luz volta para Plutão. Confiamos mais nos olhos do que na razão; nos olhos que não são suficientes para julgar nem mesmo o que eles vêem. Quanto a mim, é à razão que eu peço explicação.⁸⁸

E sua abordagem dialética da vida continua tencionando os limites da razão:

(...) é à razão que eu peço explicação. A vida está aqui e ali; se ali há vida, a morte é impossível se não está no conjunto das coisas: portanto, onde estará a morte? Mas se ali não há vida, é impossível que nasça alguma coisa; pois de onde viria o nascimento? O fato é que tudo cresce e decresce, atingindo o máximo e o mínimo possível. Quando digo nascer e morrer, exprimo-me de forma vulgar; mas é isso que eu entendo por misturar-se e separar-se. Isso se dá assim: nascer e morrer são a mesma coisa; juntar-se e separar-se são a mesma coisa; nascer e misturar-se são a mesma coisa; perecer, decrescer, separar-se são a mesma coisa. O uno pelo todo, o todo pelo uno, é a mesma coisa, e nada no todo é a mesma coisa; portanto o uso está, nesse ponto, em contradição com a natureza.⁸⁹

Ao mesmo tempo em que precisa da razão para remediar o olhar, o médico-filósofo não utiliza os conceitos de vida e morte para definir o que acontece ao corpo, porque sua reflexão é exercida em movimento circular. Não há fronteiras ou marcos nas coisas, é impossível enxergar “a” morte, ou “a” vida como deseja a coagulação racional. Uma está no núcleo da outra, elas coexistem num estado dinâmico de transformação, numa instabilidade impregnada de devires que exige a quietude do filósofo para ser pensada, medicada. Pleno de tensões, o corpo imaginado pelos *hipocráticos* é regido por uma ordem matemática de espessura filosófica, compreendido no plano da geometria e, por consequência, da astronomia:

A existência do homem é de sete dias [o tempo, *aion*, do homem, é sete dias, heptâmero⁹⁰].

⁸⁷ Plutão (*Hades*, em grego): “morada dos mortos”, os infernos, a morte.

⁸⁸ HIPÓCRATES, 2002, pp. 33-34

⁸⁹ HIPÓCRATES, 2002, p. 34

⁹⁰ Conforme Jean Salem, comentador da obra de Hipócrates (HIPÓCRATES, 2002), O tratado *Des semaines* deste autor é ainda mais eloqüente, dividindo a vida humana em 7 *tempora*, ou períodos, cujos prazos são 7 anos, 14, 21, 28, 35... 49, 63, 98. Tal progressão geométrica do desenvolvimento humano será também encontrada na *Antroposofia*, ciência espiritual criada no início do século XX por Rudolf Steiner, segundo a qual a vida humana não decorre de forma linear, mas em ciclos de sete anos. “Em cada um destes ciclos, um determinado membro da entidade humana se desenvolve de maneira mais pronunciada (...) Ao nascer, evidentemente o homem já possui os quatro membros (os corpos físico, etérico, astral e eu); do contrário, não seria um ser humano (...) Há, portanto, quatro nascimentos: o do corpo físico ao nascer, o do corpo etéreo aos sete anos (escolaridade), o do corpo astral aos catorze anos (puberdade) e o do eu aos 21 anos (maturidade). Embora essa divisão em setêneos possa ser observada durante a vida inteira, a educação, no sentido comum, limita-se aos primeiros 21 anos de vida, ou seja, aos três setênios. (...) [no primeiro setênio] o corpo etéreo ainda não está individualizado da mesma forma. Ele ainda tem ligação com as forças etéreas

No princípio, desde que o produto da concepção está na matriz, em sete dias já existem todas as partes que o corpo deve ter (...) ficando sete dias sem comer nem beber, a maioria [dos homens] morre (...) Outra prova: a criança de sete meses nasce segundo a razão das coisas e vive segundo essa razão e segundo um número exato de semanas; mas crianças nascidas de oito meses nunca ninguém viu, ao passo que com nove meses e dez dias a criança vive e tem o número exato de semanas; uma dezena de semanas soma setenta dias (...) Nos homens igualmente, as doenças mais agudas são decididas, restabelecimento ou morte, em quatro dias, meia semana [ou em uma semana, ou em uma semana e meia e assim por diante] (...) Uma outra prova é que as crianças têm os dentes com sete anos⁹¹ completos..⁹²

O *corpus hipocrático* trata em seus livros assuntos de uma enorme diversidade, que poderiam ser agrupados em conceitos atuais como: a ética, a política médica (sua reputação, seu discurso verdadeiro, seus custos, sua administração, a arquitetura dos consultórios, os honorários), as doenças (patologias, doenças sagradas), a clínica (prognóstico e tratamento em ortopedia, fisioterapia, oftalmologia, ginecologia, obstetrícia, embriologia), a dietética, a meteorologia, a geografia, a epistemologia, a matemática, as relações entre o meio ambiente e o homem, teorias sobre os climas, as almas e as fisionomias. Neste rol de lições conduzido pela fisiologia dos fluidos humorais, a anatomia não ocupa posição de protagonista, pois, se há algum núcleo ao redor do qual tudo gira, este núcleo é a doença.

No *corpus hipocrático*, a anatomia parece fazer parte do conhecimento de uma antiga técnica de cura, a sangria, feita para reduzir a febre ou as dores nas costas, quadris, testículos e olhos. Longas páginas de descrição do sistema venoso, da ramificação dos pares de veias, de sua divisão e localização, são encontradas no livro⁹³, seguidas (ou intercaladas) de explicações sobre o método da sangria: “Temos ainda grandes veias que

universais, e durante sete anos permanece envolvido num processo de amadurecimento, durante o qual plasma intensamente o corpo físico. Ao término desses sete anos, o corpo etéreo é libertado de suas amarras, “nasce” e torna-se autônomo (...) Esse término de seu trabalho plasmador sobre o corpo físico e pela formação manifesta-se exteriormente pela expulsão dos dentes de leite e pela formação da dentição definitiva (...) Durante o segundo setênio, igual processo de amadurecimento ocorre com o corpo astral. A personalidade da criança desabrocha como centro de sentimentos e emoções; o pensar e o sentir se dirigem, sempre permeados de sentimentos, para o mundo; a memória se desenvolve e permite a assimilação de uma quantidade fabulosa de conhecimentos (...) Menos aparente é a evolução durante o terceiro setênio. O indivíduo, mais interiorizado e retraído, vive numa crise entre as forças do eu, que se manifesta cada vez mais, e as forças anímicas já existentes. Ele entra em choque com o mundo exterior; nada escapa ao seu espírito crítico e ao seu raciocínio. É o eu que se desenvolve nessa luta penosa e turbulenta até alcançar uma certa maturidade intelectual e moral ao redor dos 21 anos” (in LANZ, 2000, pp. 38-39)

⁹¹ “(...) e em sete anos há exatamente, em razão e número, trinta e seis dezenas de semanas e meia, ou trezentos e sessenta e cinco semanas e meia” (HIPÓCRATES, 2002, p. 41)

⁹² HIPÓCRATES, 2002, p. 41

⁹³ “As duas maiores veias estão distribuídas em quatro pares pelo corpo. Um desses pares, saindo de trás da cabeça, passa pelo pescoço, percorre a raque por trás e chega, pela direita e pela esquerda, aos quadris e aos membros inferiores; depois, através dos quadris, chega aos maléolos externos e aos pés. Portanto, para as dores nas costas e nos quadris, é preciso fazer sangrias nas partes externas dos jarretes e dos maléolos” (HIPÓCRATES, 2002, p. 85-86).

fornecem alimentos ao ventre e ao resto do corpo e que se comunicam entre si, umas de dentro para fora e outras de fora para dentro. É de acordo com estas distribuições que as sangrias devem ser feitas”⁹⁴.

Filha da sangria, a anatomia faz parte dos saberes técnicos da drenagem do sangue acumulado devido a certas doenças, febres e dores, ou daqueles relacionados à cirurgia de natureza ortopédica.

Anatomizar, para o *corpus hipocrático*, é cortar corretamente, fazer sangrar para aliviar a dor. Tal definição aproxima-se do significado da palavra anatomia em sua raiz grega, *anatomè*⁹⁵, composta de *ana* (em cima) e *tomè* (corte). O sufixo *ia* teria sido incorporado ao português, formando anatomia, corte acima. Também encontramos palavras análogas como *αγατομη*, que significa “ato de dissecar”⁹⁶. Os sentidos⁹⁷ da palavra dissecação no dicionário de grego⁹⁸ são abrir, despedaçar, desgarrar, fazer, perfurar, atravessar, revolver, destruir, voltear, arruinar. Em latim, encontramos *anatome*, como dissecação⁹⁹ e *anatomia* como dissecação do corpo¹⁰⁰. Curiosamente, em português, encontramos¹⁰¹ sentidos distintos em *dissecar*, que vem do latim *dissecare*, separação ou corte; e *dessecar*, que vem do latim *desiccare*, cujo significado é tornar seco, árido, frio, duro, insensível. A *dessecação* é sinônimo de desidratação, dessecação, dessecação.

As significações não são excludentes, já que o ato de cortar, separar ou despedaçar pressupõe a ação de um instrumento sobre algo resistente, senão um sólido seco ideal, ao menos algo não líquido, já que este estado é impermeável à lâmina. Ao ocupar uma posição central nas artes do curar, a anatomia também propõe um projeto de corpo, esta é a nossa suspeita: corpo permeável ao corte, ao abrir, despedaçar, desgarrar, perfurar... corpo seco, árido, frio, duro, insensível. Não encontramos este estado no *corpus hipocrático* ou, se o encontramos, é pouco tangente à anatomia. Os escritos, de modo

⁹⁴ “... mas é preciso ter cuidado para que elas sejam feitas o mais longe possível do lugar onde as dores estão e no qual o sangue se acumula. Desta forma, não se fará nenhuma mudança repentina e, rompendo o costume, você impedirá que o sangue continue se acumulando no mesmo lugar” (HIPÓCRATES, 2000, pp. 86-87)

⁹⁵ BUENO, 1963.

⁹⁶ Academia das Ciências de Lisboa, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, 2001.

⁹⁷ Existem palavras com a mesma raiz que trazem significados como excitar, reanimar, fazer sair, brotar, nascer pêlo, acumular interesses (este último vindo da palavra *anatocismo*).

⁹⁸ Yarsa, *Dicionario Griego Español*, 1977.

⁹⁹ Ferreira, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1975.

¹⁰⁰ Eugène Benoist, & Henri Goeller, *Nouveau dictionnaire latin-français*, s/d.

¹⁰¹ Ferreira, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1975.

geral, atribuem a força vital do corpo às suas qualidades quentes e úmidas, temperadas em tensão contínua em cada indivíduo. Neste *corpus*, por vezes o corpo é tão instável que mal se materializa, parece uma composição de forças que dialeticamente agem em permanente transformação, sem limites. (IMAGEM 24).

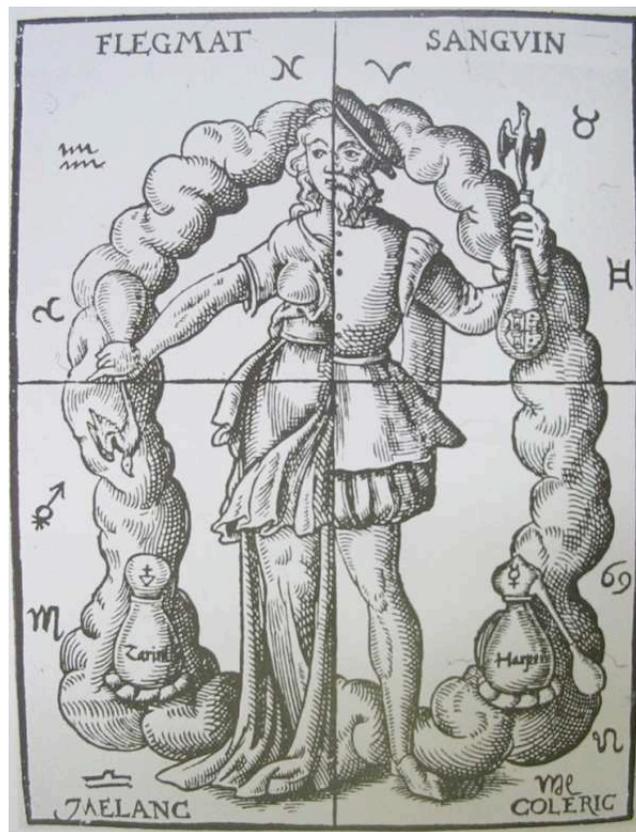


IMAGEM 24. L. Thurneysser, *Quinta Essência*, 1574¹⁰²

Sobre a sua íntima dialética material age a regência fisiológica-humoral, em suas orquestrações geométricas, matemáticas, temporais e macrocósmicas as quais, nos pensamentos do médico-filósofo, tomam um movimento circular, úmido, sem fronteiras:

A meu ver, nada no corpo é começo, mas tudo é igualmente começo e fim; de fato, estando

¹⁰² “Através da transformação da circulatória dos elementos e dos humores, os opostos unem-se e a matéria passa de um estado heterogêneo e temporário para um estado homogêneo e permanente” (ROOB, 2001, p. 650)

descrito um círculo, o começo não pode ser encontrado. Da mesma forma, as doenças têm sua origem em todo o corpo. O que é mais seco é naturalmente mais apto a contrair doenças e sofrer; o que é mais úmido, menos. Pois a doença se fixa numa parte seca sem intermissão.¹⁰³

O seco não é simplesmente o que está desidratado, mas o que está estagnado, contraído, imóvel. É espaço-tempo sem intervalos, sem cortes, sem diluição, contínuo, coeso, estável. Esta solidez favorece a fixação, e o papel do médico-filósofo, no auxílio à natureza, é provocar o movimento, a circulação ou diluição da doença, lembrando a prática das medicinas indiana¹⁰⁴ e chinesa¹⁰⁵. Deslocar a doença, descongestioná-la, buscando sua pulsação intermitente, pois:

(...) se [a doença] se fixar numa parte úmida, ela flutuará, sempre mudando de lugar, a procura de intermissões, e, como não está fixada, ela acabará mais cedo. As partes do corpo onde a doença irrompe transmitem-na imediatamente pelas outras: o ventre para a cabeça, a cabeça para as carnes e para o ventre, e assim por diante. De fato, o ventre, quando não evacua regularmente tudo o que é ingerido, irriga o corpo com a umidade proveniente dos alimentos ingeridos; essa umidade, saída do ventre, é toda levada para a cabeça; chegando à cabeça, e não sendo conduzida pelos canais dessa parte, ela corre ao acaso, ora em volta da cabeça, ora para o encéfalo...¹⁰⁶

¹⁰³ HIPÓCRATES, 2002, pp. 78-79

¹⁰⁴ KUALAYANANDA, 1976.

¹⁰⁵ MACIOCIA, 1996.

¹⁰⁶ HIPÓCRATES, 2002, p. 79



IMAGEM 25. Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum Operum*, século XIII¹⁰⁷

A natureza medicatriz, primeiro médico das doenças, age segundo uma espécie de teoria dos deslocamentos, instintiva e não inteligente, que encontra seus próprios meios e fins, aleatória, fazendo o que lhe convém para curar o corpo¹⁰⁸. A umidade intermitente é uma virtude do corpo que, orgânico em seu trânsito deslizante, deixa fluir correntes de ventos e líquidos, como num oceano sem portos. Umidade jorra do ventre, escoia pelos canais, *corre ao acaso... circula* (IMAGEM 25).

O *Corpus Hipocratico*, cultivando os corpos tênues em suas regências múltiplas, esquiva-se de um pensamento definitivo sobre a cosmologia que organiza o corpo e seu estado de doença. Talvez seja somente consequência de seu estatuto, uma obra que agrupou

¹⁰⁷ A imagem simboliza o funcionamento do macrocosmo e a importância do controle da umidade pela divindade: “Para Hildegard von Bingen (...) à semelhança do mundo, a divindade é também circular como uma roda, movida pelo amor. O estrato exterior, ígneo, da cólera divina consolida o firmamento para que este não se liquidifique, o espaço etéreo imprime-lhe movimento, a região do ar aquoso umedece-o, os ventos zoomórficos mantêm-no em rotação, e a camada de ar inferior desperta a natureza. Como podemos ver nesta ilustração, a terra é o cubo da roda do mundo, cujos raios cruciformes representam as quatro estações e as quatro partes do cosmos” (ROOB, 2001, p. 661)

¹⁰⁸ Seus mecanismos de cura são lágrimas, espirros, cerume, saliva, catarro, inspiração, expiração, bocejo, espreguiçamento, tosse, evacuação, exalação, pruridos, enfim, “tudo o que não tem sempre a mesma natureza” (HIPÓCRATES, 2002, p. 72).

diferentes textos escritos por uma família tradicional de médicos que se dispersou pelas ilhas de Cos e Dodecaneso e pela península de Cnido (Turquia) entre 450 e 300 a.C. As regências humorais, desdobradas em temperamentos, estações, qualidades, idades, encadeiam e interferem no regime do corpo. Suas insurgências formam o olhar. O corpo, impermanente, alimenta o olho. Olhar o corpo é olhar o mundo, que é olhar o corpo. O médico capta o tácito estado de impermanência e o organiza, alinhando-o às coincidências e devires cósmicos-orquestrais, em suas pulsões e revoluções, como se quisesse dar ao corpo um estado de semblante. Tal estado de semblante está presente na etimologia da palavra sintoma, do grego *symptoma* (o mesmo em latim): “coincidência, acidente, acontecimento”¹⁰⁹.

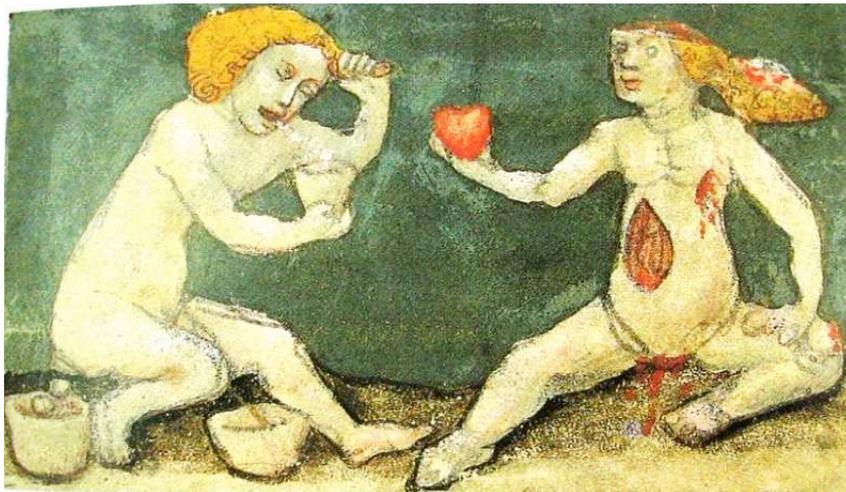


IMAGEM 26. *Aurora consurgens*, final do século XIV¹¹⁰

Estas idéias vão pulsando sentidos porosos, incertos, frágeis. Corpos-humorais, corpos-ambientes, corpos-intermitentes, corpos-geométricos, corpos-devir, talvez não-corpos, mas estados de presença, pois as suas fronteiras são tão abstratas e tão concretas quanto a matemática, que é geometria, meteorologia e também astrologia aqui. *Anatomè*, o corte

¹⁰⁹ FERREIRA, 1975, p. 1306.

¹¹⁰ Nesta imagem (à direita), o corte incide nos órgãos principais do corpo: cérebro, fígado, coração, sexo, e derramam sangue; e à esquerda, por meio das excreções, o corpo se purifica. Estão presentes as analogias às teorias humorais dos quatro elementos e sugerida a idéia de um quinto poder: a vida. “Das coisas interiores do homem: a Arte (a alquimia) é também comparada com as partes principais do ser humano, designadamente o cérebro ao frio da água (*phlegma*), o coração ao calor do fogo (*cholera*), o fígado à umidade do ar (*sanguínea*), e a melancolia às transações humanas ou nos seus membros (...). Mas o quinto poder não é quente nem frio, nem úmido, nem seco (...) chama-se vida, a qual reúne os quatro e lhes confere força vital e perfeição” (ROOB, 2001, p. 569).

sobre este estado de presença, não se fixa, não tem lugar. O corte é praticado no estado agudo de crise – desordem que estanca o movimento dos líquidos e condensa os calores úmidos do corpo. No limite da natureza sufocada, intervém o corte. Quando o sangue se coalha, é feita a sangria; quando a violência irrompe o crânio ou a perna, bloqueando ou destruindo-os, é feita a cirurgia. Sulcar para acordar o ânimo. A anatomia é menos substantivo do que verbo; ação irrompida em agudo estado de crise. Quando o corpo se coagula, se sedimenta, se seca, pratica-se o corte, na esperança de revigorar o seu estado de fluxo, de intermitência, para lhe devolver a alma, a vida (IMAGEM 26).

(...)

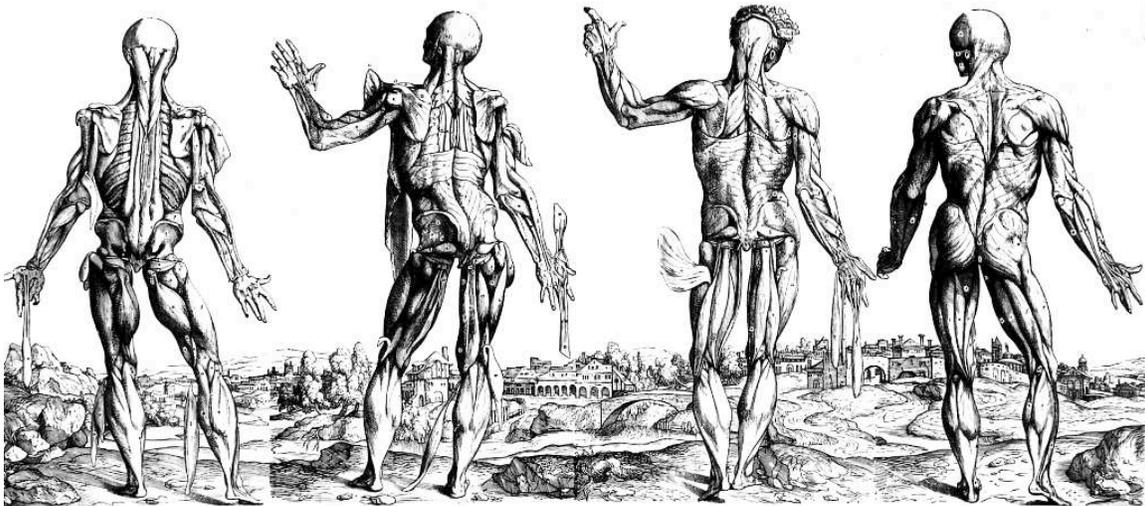


IMAGEM 27. Vesalius. *De humani corporis fabrica*, 1543.¹¹¹

A anatomia que protagoniza o corpo em Vesalius não é a mesma do *Corpus Hipocratico*. O *De humani corporis fabrica* é dividido em sete livros¹¹², e em sua narrativa espacial encontramos suas gravuras criando estratificações e hierarquias feitas pelas diferentes ordens, grafias, planos, posições e luzes que Vesalius escolhe para organizar o saber sobre o corpo. Uma deliberada produção da memória corporal em imagens sem precedentes no âmbito da medicina. Da mesma forma, um louvor à anatomia sem precedentes. As origens da cultura anatômica são dadas pelas imagens. (IMAGEM 27).

¹¹¹ A imagem 27 é uma montagem de uma seqüência de gravuras que representam o sistema muscular desta obra de Vesalius, feita especialmente para a capa da sua reedição em 2002 pela Editora da Unicamp e Ateliê Editorial.

¹¹² O número 7, como já citado, traz à memória a divisão hipocrática do corpo em *7 tempora*.

funções dos ossos, músculos, nervos e veias dos bichos, os médicos não conseguiam ver, no corpo humano, todas as nossas especificidades. Uma grande parte das descobertas anatômicas do século XVI e XVII está relacionada a uma certa humanização das nossas carnes, pois até então elas eram contaminadas por esta permanência animal, sendo os nomes (formas e funções) simplesmente transpostos e/ ou adaptados ao corpo humano.

No renascimento, a principal fonte de referências deste sistema de dissecações foi Galeno, senhor das escrituras anatômicas, visto que estas foram instituidoras de um conjunto enorme de obras que acabou por sedimentar a anatomia em seu estatuto textual.

A apropriação de Galeno por Vesalius é indiscutível, ainda que paradoxal, pois este, em sua fase madura, já ousava questionar algumas definições do glorioso mestre, declarando-se antigalenista com vistas à renovação anatômica. Dois anos antes da publicação do *De humani corporis fabrica*, foi editada pela firma impressora *Giunta*, em Veneza, as obras completas de Galeno em sete grandes volumes in-fólio e, durante a preparação dos textos, um grupo seleto de médicos e classicistas foi convidado a colaborar com as traduções e revisões. O jovem Vesalius, com apenas 27 anos, já contava com a admiração de Montanus, seu mestre e editor deste grande empreendimento, e foi convidado a revisar três textos, a *Dissecação dos Nervos*, a *Dissecação das Veias* e as *Administrações Anatômicas*¹¹⁴. Vamos a Galeno...

Nasceu em Pérgamo, no ano de 129 d.C.¹¹⁵, imperada por Adriano, e morreu entre os anos 200 e 210, segundo a tradição árabe (as datas variam conforme as fontes, do ano 200 ao 216, assim como as causas, mas provavelmente no curso de uma viagem). Fez parte de uma família bem estruturada financeiramente e foi educado pelo seu próprio pai, Nicón, um arquiteto nascido em berço abastado e dotado de uma sólida formação cultural. Deste pai veio seu contato com a medicina, a matemática e a geometria, além das aprendizagens filosóficas platônicas, peripatéticas, estoicas e epicuristas. Desta formação em sua cidade natal, levou por toda a vida as memórias da sua Biblioteca e de um templo dedicado a Asclepio¹¹⁶. Quando tinha 20 anos, Nicón morre e Galeno continua seus estudos em

¹¹⁴ VESALIUS, 2002.

¹¹⁵ Galeno, *Sobre los lugares afectados*, 1997.

¹¹⁶ Deus Asclépio, filho de Zeus, como vimos, está no topo da genealogia de Hipócrates: ele próprio era Asclépiada, pertencente a essa família de sacerdotes-médicos que pretendiam ser seus descendentes e transmitir a arte da medicina de geração para geração.

Esmirna, Corinto e Alexandria. Regressa a Pérgamo aos 27 anos, mudando desta cidade para Roma várias vezes, por causa de seu trabalho como médico. Aliás, as viagens, neste período, fazem parte do currículo permanente de quaisquer médicos¹¹⁷, que não possuem um estatuto consolidado de classe, pois este se imiscui nas artes de adivinhação dos chamados médicos charlatões (ou adivinhadores), em suas inúmeras escolas e famílias. Em seus livros¹¹⁸, Galeno escreve constantemente em primeira pessoa, colocando em evidência toda sua experiência acumulada de viagens, além das doenças experimentadas em si mesmo. Seu corpo, sua escola: “eu mesmo vi”, “eu lembro de uma vez”, “eu vivi”, “quando eu tive esta doença”, “quando sentia tais dores”, “eu testemunhei”, “eu curei” são expressões presentes em vários dos seus textos que alimentam uma enfática força argumentativa e realçam seu distanciamento das pulverizadas práticas sociais “pouco científicas” da medicina de sua época¹¹⁹. O que interessava a Galeno era ilustrar sua própria trajetória e superioridade ante os demais para se promover como médico: comprometido politicamente com uma prática dita eclética, utiliza seus tratados para demonstrar suas inquietudes, aspirações, aspectos de vida e formas de pensar.

Segundo a pesquisadora SOLA (1997), seu conjunto de escritos forma uma “autobiografia apologética”¹²⁰.

Sobre o método terapêutico; Sobre as faculdades naturais; Sobre as doutrinas de Hipócrates e Platão, Sobre os comportamentos médicos; As definições médicas; Sobre a dissecação dos nervos; Sobre a diferença das enfermidades; Sobre a diferença dos sintomas; Sobre as causas das enfermidades; Sobre as causas dos sintomas; Sobre os pulsos; Sobre a higiene; Sobre a dissecação de animais vivos; Sobre as faculdades dos alimentos; Que faculdades da alma correspondem às *crasis* do corpo; Sobre o órgão do olfato; Diagnóstico das afecções dos olhos; Comentário ao segundo livro das epidemias; Sobre as causas da respiração; Comentário sobre as articulações; Sobre a *disnea*; Sobre o prognóstico por meio dos pulsos; Sobre a voz; Sobre o movimento dos músculos; Sobre os humores contra a natureza; Sobre o marasmo.¹²¹

Esta postura também é alimentada pela dificuldade que os médicos possuíam para

¹¹⁷ Segundo o preceito hipocrático, o médico itinerante circula entre lugares e cidades para ampliar seus conhecimentos ou, simplesmente, ganhar a vida.

¹¹⁸ Seus tratados, ainda que não tão heterogêneos como os de Hipócrates, também têm suas fronteiras autorais alargadas pela indefinição de autoria.

¹¹⁹ Suas críticas são mais moderadas aos médicos que utilizam teorias racionais interessantes mais pouco úteis no momento de cura da enfermidade.

¹²⁰ SOLA in GALENO, 1997, pp. 21-25.

¹²¹ SOLA in GALENO, 1997, p. 31 (tradução minha)

receberem os méritos pelas curas: os doentes não eram fiéis a um único médico e sofriam de diversas intervenções de sacerdotes, curandeiros e médicos (que circulavam pelas cidades) buscando a eliminação de seus males.

Apesar do currículo de viagens ainda ser o tradicional formador desta medicina itinerante, o Império Romano formalizou espaços singulares para a prática médica, conferindo ao ofício certa estabilidade institucional¹²² e criando um ambiente mais regulado para observação, experimentação e tratamento médico. Esta permanência parece ter sido responsável para que Galeno pudesse estabelecer um pensamento causal assertivo e controlar modos de diagnóstico, posologia e tratamento das enfermidades: ciência feita de sedentarismo.

Logo após ter finalizado seus estudos (157 d.C.), ele volta para Pérgamo, sendo designado médico de gladiadores, exercendo tal atividade ali por cinco anos; e a partir do ano de 162 d.C. em Roma, sob o Império de Marco Aurélio, que o designa como “o primeiro dos médicos e o único dos filósofos”¹²³. Sola (1997) comenta que esta primeira passagem por Roma permitiu que Galeno não apenas demonstrasse os conhecimentos anatômicos que havia aprendido praticando e exercendo as artes da cura nos gladiadores, como também potencializou a produção de grande parte de suas obras anatomofisiológicas e de história da filosofia. Hipócrates lembra-nos [que]...

Nas residências da cidade não há nenhuma ocasião para exercitar-se, pois é raro, em toda a vida de um homem, ver combates entre os cidadãos e os inimigos; já esses acidentes são muito freqüentes nas tropas estrangeiras que se vangloriam. Portanto, aquele que quiser tornar-se cirurgião, deve alistar-se neste ofício. (...) Saber reconhecer os sinais das armas deixados dentro do corpo é uma parte importante da arte e da cirurgia militar. Com esse conhecimento, sempre identificaremos um ferido por armas de guerra ao verificar que ele não foi operado corretamente.¹²⁴

¹²² “(...) uma mudança se produz no status social do médico. Até então, o médico era itinerante sem um suporte institucional, que sobrevive graças ao êxito que tem com seus pacientes. A forma semifamiliar de transmissão oral do saber médico muda com Herófilo. O médico deixa de circular, tem tempo de investigar, dedicar-se a uma *scholé* e ao trabalho teórico. O Museu e a Biblioteca são instituições e lugares de encontro para esta *scholé*” (SOLA in GALENO, 1997, p. 39)

¹²³ Trata-se de uma declaração do próprio Galeno, em seu tratado *Prognóstico*, no qual se equipara a Hipócrates na condição de médico-filósofo. Segundo Sola, Galeno se enquadra no que se chama *Segunda sofística*, por sua linguagem arcaica, pelas listas definitivas de suas obras, visando protegê-las da falsificação, “assim como sua volta ao passado pelas contínuas referências a Hipócrates, a quem se espelha para buscar certa segurança frente às mudanças presentes e combater as incertezas do futuro” (SOLA in GALENO, 1997, p.39)

¹²⁴ HIPÓCRATES, 2002, pp. 192-193.

... idéias encontradas em Vesalius, conforme Saunders & O'Malley:

A guerra¹²⁵ com os franceses eclodiu mais uma vez no verão de 1544. É durante essa campanha que podemos obter o primeiro quadro nítido de Vesalius como médico imperial. Diante dos muros de Saint-Dizier, foi chamado para atender a René de Nassau, Príncipe de Orange-Châlon, o Lorde de Halvin e muitos outros, todos mortalmente feridos pelas “bombas de fogo”. Executou suas necropsias [além de] embalsamar os mortos, uma vez que os corpos da nobreza deviam ser transportados para o sepultamento em seus domicílios (...) Curiosamente, dentro dos muros de Saint-Dizier, engajado nas forças francesas estava Ambroise Paré (1510-1590), o mais famoso cirurgião da Renascença. Foi Paré quem popularizou o *De humani corporis fabrica* e os ensinamentos vesalianos entre os cirurgiões ao escrever, em vernáculo, uma sinopse desse livro que anexou a suas obras. No ano seguinte, Paré iria publicar, com base em sua experiência de guerra, sua maior contribuição à cirurgia.¹²⁶

Trabalhando com corpos que digladiam, violentados em situações-limite, Galeno aperfeiçoa-se em cirurgia, arte da guerra, que passa a ocupar um lugar central em sua obra, trazendo à tona os saberes do corte, como a dissecação e a anatomia. Incisões, perfurações, extrações e suturas, artes da urgência, imiscuem-se-nos os saberes médicos, juntamente com o que viria a ser a ortopedia, a cardiologia e a neurologia, ou seja, os estudos sobre o envolto dos ossos, das veias e dos nervos.

¹²⁵ “A guerra, como ele mesmo afirma, oferecia ao médico as melhores oportunidades de serviço e a possibilidade de aperfeiçoar sua habilidade cirúrgica” (SAUNDERS & O'MALLEY, *apud* VESALIUS, 2002, p. 33).

¹²⁶ in VESALIUS, 2003, pp.34-35.

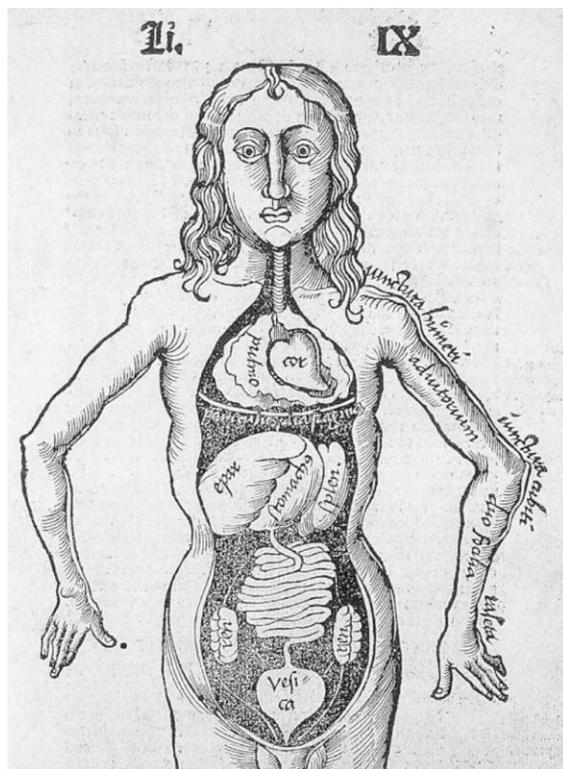


IMAGEM 29. G. Reish, *Pretiosa Margarita*, Freiburg, 1503.¹²⁷

Esta medicina do corte, ou medicina anatômica, não excluiu a teoria dos humores, mas engendrou um pensamento muito peculiar sobre a doença, mapeando regiões onde ela se alojaria: *Para um adequado exame do lugar afetado (...) é imprescindível o estudo e compreensão da dissecação*¹²⁸. Cabe, pois, ao médico, atentar-se aos diferentes sintomas do corpo enfermo como as mudanças no pulso, as excreções, as dietas e, sobretudo, a práticas e aplicação da dissecação realizada de forma minuciosa.

Em seu tratado *Sobre os lugares afetados*¹²⁹, escrito em 192, alguns anos antes de morrer, Galeno expõe sua ética médica (*téchne iatriké*¹³⁰) e se coloca em contraposição às correntes metodológicas vigentes entre os médicos de seu tempo. Em seqüência, mostra

¹²⁷ Segundo Alexander Roob, comentando a imagem: “As idéias do médico romano Galeno (...), baseadas em especulações aristotélicas, prevaleceram até a primeira metade do século XVI, altura em que foram realizadas as primeiras dissecações sistemáticas. Galeno afirmava que o “espírito da natureza”, ingerido na alimentação, penetra no sangue através do fígado. Daí que, em seus diagnósticos, atribuisse especial atenção ao exame da urina e ao controle do pulso. Os “espíritos vitais” do sangue, que habitam no ventrículo esquerdo do coração, são transformados no cérebro pelo “pneuma”, o sopro do espírito, em “espíritos animais” (...) Segundo Galeno, o sangue flui através dos poros invisíveis da membrana que separa os dois ventrículos” (ROOB, 2001, p. 568).

¹²⁸ SOLA in GALENO, 1997, op. cit., p. 17

¹²⁹ Na obra consultada, o título é *Sobre los lugares afectados* (GALENO, 1997), ou *De locis affecti*, no original latino.

¹³⁰ A arte da prática profissional da medicina.

uma profunda preocupação pelo diagnóstico não apenas da enfermidade, mas sobretudo pela parte ou lugar que verdadeiramente está afetado, esboçando uma técnica de análise na qual o conhecimento exato da localização da enfermidade levaria ao seu diagnóstico e tratamento. Neste tratado, ele parece exibir a sua educação paterna e sua intimidade com a arquitetura elaborando, em seis livros, um estudo detalhado das distintas partes do corpo humano, inclusive aquelas não perceptíveis pelos sentidos: seus primeiros dois livros introduzem o estudo das lesões, assim como os tipos de dores e sua localização, ambos imprescindíveis para o conhecimento do lugar afetado. Nos quatro seguintes, segue um exame detalhado sobre cada parte do corpo, da cabeça aos genitais masculinos e femininos.

A cirurgia, arte da guerra, prepara o corpo para ser território-coisa, dissecando suas partes. Sem semblante, atravessada a fronteira da pele, abstrai-se divinamente. Será no médico persa Avicena (980-1037) que encontraremos idéias que nos ajudam a entender o programa visual de Vesalius:

Quanto ao intelecto, ele abstrai a forma de modo completo. Ele abstrai da matéria e a relação com a matéria e a extrai como definição pura (...). É da condição desta faculdade intelectual se tornar mundo porque os mundos são o que são em função de sua forma e ela [a faculdade intelectual] extrai a forma do sensível e do inteligível e os ordena do princípio primeiro até os intelectos que são os anjos¹³¹ próximos da alma e são anjos que estão distantes tanto quanto os céus¹³², os elementos¹³³, a disposição do universo e sua natureza. Então, é um mundo intelectual iluminado pela luz do intelecto agente, cuja essência é permanente.¹³⁴

Pois, se Galeno cultivou uma medicina mais anatômica, o médico renascentista demarcou sua emergência visual. Lembro-me da *História do Olho*, romance de Bataille:

Com efeito, a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror.

Neste sentido, o olho poderia ser aproximado do corte, cujo aspecto provoca igualmente reações agudas e contraditórias.¹³⁵

¹³¹ Anjo é uma substância simples e dotada de vida e razão, segundo Avicena.

¹³² Ou esferas celestes.

¹³³ Os elementos dos corpos celestes compostos.

¹³⁴ Avicena, *A origem e o retorno*, 2005, p. 226.

¹³⁵ Georges Bataille, *História do olho*, 2003, p. 99.

Mágico, o *De humani corporis fabrica* foi ilegalmente desejado, copiado e vendido ao público pouco letrado pela surpreendente capacidade de abstração racional do discurso em imagem estável, didática:

Numa edição impressa em Augsburg, minha carta a Narcisus Vertunus [...] foi substituída por um prefácio escrito por algum falastrão alemão que indignamente deprecia Avicena e os demais escritores árabes, enumera-me entre os concisos galenistas e (para iludir o comprador) afirma falsamente que condensei em seis tábuas aquilo que Galeno expressou de maneira difusa em mais de trinta livros¹³⁶

¹³⁶ VESALIUS, 2003, p. 46.

2.2. Vesalius e a anatomia moderna

Ao estudarmos os fundamentos da anatomia moderna, tentamos analisar as condições de possibilidade, ou ainda, as estratégias de poder para a sua instituição como cultura. Identificamos alguns princípios que contribuíram para a instauração de um peculiar “modo dissecativo” de domínio do corpo e de imaginação instrumental da realidade – a cultura da dissecação. Modernamente, sua construção simbólica hipertrofiou o uso da imagem, elaborando uma espécie de racionalidade visual cujo principal expoente é Vesalius. Como veremos, a cultura da dissecação foi modernamente edificada por uma série de idéias e estratégias de validação que vão se constituir como um certo programa político estético, que veicula como idéias-ações: *Erigir o homem, Normatizar a natureza, Distinguir a forma da função, Instituir a memória, Publicar o poder, Imprimir imagens e Moralizar pela morte*. As idéias-ações podem ser entendidas como conceitos modernos (e “naturais”) da anatomia cujas origens históricas encontramos pulsando nas imagens renascentistas.

Estas idéias mobilizam uma hiper racionalidade da civilização que opera sobre o domínio instrumental do corpo. Seus esforços são tacitamente realizados e customizados em algumas formas de consciência anatômica criadas pelos anatomistas e experimentadas pelos cidadãos. Denominaremos estas consciências experimentadas de *Tecnologias da Dissecação*, entendidas como um programa educativo que difunde os saberes e agires anatômicos por meio de aulas, textos e espaços ou, para sermos mais precisos, por meio de *Demonstrações públicas* (rituais litúrgicos e celebradores), *Teatros Anatômicos e Imagens Didáticas*.

SUB-CORTE 1 (antropológico) : ERIGIR O HOMEM

O mais famoso tratado de dissecação da Idade Média e primórdios do Renascimento foi o *Anatomia*, de Mondino de Liuzzi, datado de 1326, com inúmeras reedições ao longo dos dois séculos seguintes. Junto ao *Das partes*, de Galeno (I d.C.), foram as principais referências para o desenvolvimento da dita anatomia moderna, assim declarada pela historiografia médica a partir de Vesalius.

Mondino faz um elogio à natureza humana em seu tratado, conforme comentário de SIRIASI (1990): *o homem, de acordo com Mondino, distingue-se [dos animais] pela sua posição ereta, seu poder de julgamento e pela sua habilidade de construir ferramentas*¹³⁷. Esta afirmação de Mondino engendra uma crítica ao saber médico validado pelos Antigos que viria a ser expressa na obra monumental de Galeno, saber médico este que tratava da anatomia a partir de experiências de dissecação feitas com animais, tais como macacos e porcos: *Galeno era, de acordo com Vesalius, pouco ciente das diferenças morfológicas e fisiológicas entre animais e humanos e por isso cometeu uma série de erros de interpretação e descrição*¹³⁸.

Ou seja, ao mesmo tempo que louvava o médico romano, Vesalius o acusava de leviandade no trato com a anatomia humana, atitude considerada blasfematória pelos seus contemporâneos: seu antigalenismo, um apelo à experiência direta na investigação do corpo humano, foi a pedra fundamental de seu método de dissecação e também a sua principal heresia, pois a disciplina anatômica, com seu estatuto tipicamente filosófico, desenvolvia-se a partir de leitura, tradução e interpretação dos textos clássicos.

A polêmica do antigalenismo ecoou em imagens. Ticiano, que conhecia bem a obra de Vesalius¹³⁹, criou uma caricatura de *Laocoonte* (IMAGEM 30), na qual macacos humanóides cheios de pêlos, com musculatura indefinida e movimentos imprecisos e desequilibrados compõem a inesquecível cena da *Odisséia*, também narrada na *Eneida*, de Virgílio, que representa a luta de Laocoonte e seus dois filhos contra a fatal serpente

¹³⁷ Nancy Siraisi, *Medieval & early renaissance medicine*, 1990, p. 78, tradução minha.

¹³⁸ CARLINO, 1999, p. 49, tradução minha.

¹³⁹ As imagens da principal obra de Vesalius, *De humani corporis fabrica*, foram encomendadas ao ateliê de Ticiano e, em sua grande maioria, elaborada por Van Kalkar, um discípulo de Ticiano.

que os estrangula. Entendida como manifestação divina, as serpentes vindas do mar foram interpretadas como castigo dos deuses àquele que desprezou o estatuto divino do cavalo de Tróia, armadilha preparada pelos gregos para invadir a cidade.



IMAGEM 30. Tiziano (circa 1485-1576), *Laocoonte*, s/d (caricatura)

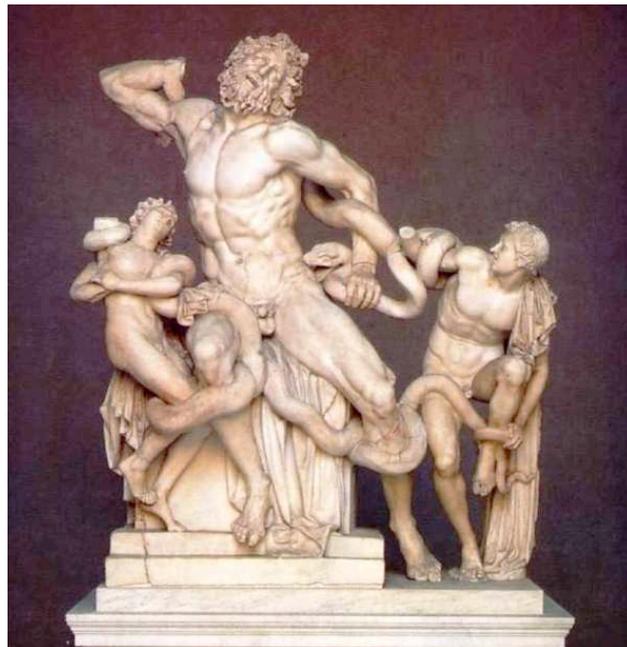


IMAGEM 31. Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, *Laocoonte e seus filhos*, circa 25 a.C. (grupo em mármore)

A imagem faz referência ao grupo de Laocoonte descoberto em 1506 (IMAGEM 31), criado por volta de 25 a.C., e representa de modo sublime a crueldade¹⁴⁰ cometida pelos deuses olímpicos contra os mortais e, mais particularmente, contra a descoberta das verdades divinas, das verdades ocultas no interior das coisas:

O fato é que provavelmente nessa época, o período do Helenismo, a arte já perdera largamente suas antigas vinculações com a magia e a religião. Os artistas passaram a interessar-se pelos problemas de seu ofício em termos de arte pela arte, e o problema de como representar tão dramática luta com todo o seu movimento, sua expressão e tensão, era justamente o tipo de tarefa que testaria a audácia e a têmpera de um artista. Os acertos ou erros do destino reservado a Laocoonte podem não ter ocorrido sequer ao espírito do escultor.¹⁴¹

A escolha desta imagem sublime para caricaturar as tensões que envolviam o antigalenismo abrem muitos sentidos sobre a anatomia. A oficina dos escultores do grupo Laocoonte possuía um conhecimento invulgar da anatomia humana, dado o virtuosismo das posições corporais representadas. Enreda-se a crueldade, a escultura igualmente manifesta um rebuscado preciosismo técnico, expressão do saber anatômico – torções, oposições, equilíbrios; violentas contrações e expansões; simetrias e diagonais de esforços... a truculenta serpente entremeia os três corpos num complexo jogo de tensões jamais visto ou vivido em qualquer homem. Um jogo sem modelos vivos, sem semelhança na natureza. A imaginação da maravilhosa cena beira o inexequível e exige todo um virtuosismo técnico aqui expresso em retórica plástica, ou ainda, em retórica muscular. Nos corpos de Laocoonte e seus filhos, as diferentes texturas de pele, estruturas esqueléticas, tendões, nervos, vasos sanguíneos e articulações são observadas no tratamento dado à escultura. Ao executá-la, o artista exhibe a resolução de um problema inexequível e exhibe um saber sobre a fábrica humana. O artista revela seu notável arcabouço conceitual, a escola, sua origem. A sublime *Laocoonte* produz memórias anatômicas.

¹⁴⁰ Conforme Ernst Gombrich, o efeito trágico da obra causou profundo impacto emocional nos artistas e amantes da arte do começo do século XVI e sua espetacularidade pode ser associada ao desejo de ser vista também pelo público que se deleitava no horrível espetáculo das lutas de gladiadores (Ernst Gombrich, *História da arte*, 1977, p. 74)

¹⁴¹ GOMBRICH, 1977. p. 75.

Numa ácida ironia, Ticiano insinua uma fábrica símia em sua gravura (IMAGEM 30). O quão grotesca seria a escultura sublime dos helênicos baseadas em estudos anatômicos não humanos, parece sugerir o artista que critica não apenas os seguidores da tradição galênica, mas também os pintores e escultores que relegam a ciência da anatomia humana de seu ofício. Ainda que Ticiano não tenha sido um humanista universal como Leonardo Da Vinci¹⁴², nem um profundo pesquisador da anatomia, preferindo a maestria das cores e as harmonias da luz, ele estava embebido do ar de seu tempo e, tocado pelo grupo de estátuas *Laocoonte*, pinta Cristo em ressurreição no painel central do Políptico Averoldi (IMAGEM 32) a partir das referências helênicas.



IMAGEM 32. Ticiano, *A Ressurreição de Cristo*, 1520-1522 (painel central do Políptico Averoldi)

Num equilíbrio dinâmico, como que flagrado em movimento, Cristo está suspenso no ar, numa paradoxal posição de vôo aterrado, dividido entre seu lado direito e esquerdo; o direito se ergue aos céus junto ao estandarte e seu lado esquerdo é realçado pela posição

¹⁴² Cf. GOMBRICH, 1977, pp. 252-253.

da cabeça, que deseja a terra. Este paradoxo de tensões corporais em Cristo, quiçá inexecutáveis, se manifesta em pintura através de um vóo espiralado e contido. Em reminiscência, lembramos do corpo entremeadado pela castigadora serpente divina, tal qual o de Laocoonte, ainda que o olhar de compaixão pintado por Ticiano dê um tom de sutileza às suas tensões corporais, em gestos femininos, e remonte um corpo com texturas de pele que mais se aproximam as dos filhos de Laocoonte.

O percurso pelas imagens de Ticiano abre camadas de sentidos sobre a anatomia renascentista e nos ajuda a pensá-la como carreadora dos ideais de restauração humanista vinculados ao mundo helênico. A representação do corpo nu é um elogio ao homem, centro do mundo. É também um elogio à potência divina ali manifesta e bem compreendida pelos artistas, ora semideuses, que perfazem o caminho da “verdade”, a anatomia, para bem conhecê-lo; esse homem que, distinto dos animais “pela sua posição ereta, seu poder de julgamento e pela sua habilidade...” para lembrarmos as já citadas idéias do principal mestre da dissecação no Renascimento, Mondino.

A cultura da dissecação incide sua lâmina conceitual sobre a natureza humana, destacando-a das demais naturezas. Seu primeiro e maior esforço de corte é este: separar o homem do mundo.

Assim como Leonardo da Vinci chama a arte de segunda natureza, a anatomia renascentista parece fundar no homem esta superioridade distinta dos demais animais. Daí a ironia de Ticiano sobre a polêmica do antigalenismo. De fato, éramos menos diferenciados até os cortes modernos de Vesalius, derivados de Mondino: fígado, coração, útero, cérebro, além de ossos e músculos... a anatomia do corpo humano, sombra dos bichos parentes (como macacos), pouco se diferenciava deles em sua forma, função e denominação. Esta fundação do humano é um desejo da anatomia moderna – desejo de separação que eleva o corpo a um novo patamar de existência: o humano.

SUB-CORTE 2 (biológico): NORMATIZAR A NATUREZA

Assim é descrita esta seqüência de gravuras do crânio no *De humani corporis fabrica* (IMAGEM 33):

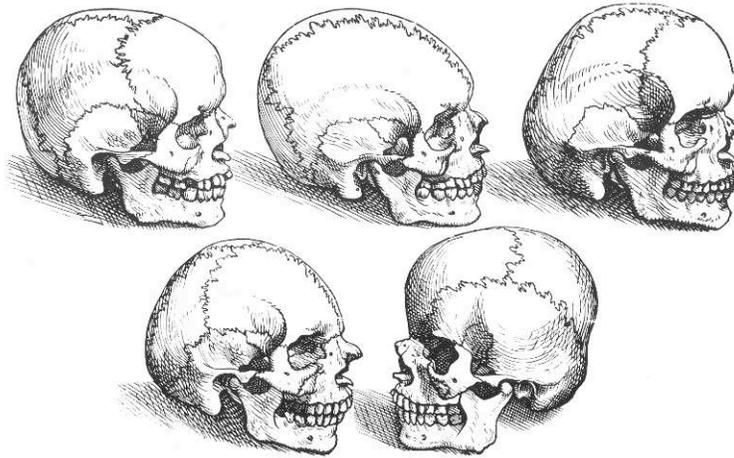


IMAGEM 33. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura 5 – crânios)

Na primeira figura, está delineada a cabeça natural, ou a forma natural do crânio, que se assemelha a uma esfera oblonga, ligeiramente deprimida em ambos os lados e saliente anterior e posteriormente.

A segunda figura demonstra o primeiro tipo de formato não-natural [anormal] da cabeça, na qual não existe a eminência anterior.

A terceira figura mostra o segundo tipo de formato não-natural da cabeça, no qual desaparece a eminência anterior [na verdade posterior].

Na quarta figura, é mostrado o terceiro tipo de formato não-natural da cabeça, no qual inexistem ambas as tuberosidades, ou seja, a anterior e a posterior.

Na quinta figura, representamos o quarto tipo de formato não-natural da cabeça, no qual ambas as eminências do formato natural não estão voltadas nem para a frente nem para trás, mas, sim, para cada um dos lados.¹⁴³

O crânio é a estrutura corporal mais imaginada e representada no Renascimento. Seja transformada em alegoria da morte, do governo, do mundo, do tempo, esteve sempre

¹⁴³ VESALIUS, 2002, p.58 (1ª edição em 1543)

presente definindo a condição humana e, mais tarde, a sua existência subjetiva, como aparece na famosa alegoria de Shakespeare¹⁴⁴.

Em suas gravuras, Vesalius é detalhista na análise do crânio e, mais amplamente, da cabeça, como se ali fosse o lugar do humano no corpo, ou ainda: a sede da alma¹⁴⁵. Podemos contabilizar mais de cinquenta gravuras da cabeça, entre crânio, cérebro e suas estruturas, fissuras e arranjos morfológicos. Certamente, o anatomista imprimiu uma profunda subjetivação da cabeça em seu fantástico arcabouço de imagens.

Se pudéssemos dizer que a sociedade contemporânea adensou o significado da pele¹⁴⁶, o Barroco saturou o imaginário de partes do corpo como o coração (a descoberta da circulação por Harvey) e as mãos (a afirmação da ciência instrumental e materialista); assim como o Renascimento, por sua vez, adensou o imaginário do ventre (símbolo feminino associado à idéia de gravidez, fertilidade e (re)nascimento, muito presentes em toda a iconografia) e também da cabeça, que impregna nas formas do alto e do esférico qualidades plenas de sentidos elevados, cujo mais elevado deles é a visão. Segundo Vesalius:

A cabeça foi especialmente criada [por Deus] neste lugar [alto] por causa dos olhos (...). O crânio contém o cérebro, que ali se coloca como uma rainha, *instar reginae*, dominando as duas almas concupiscíveis.¹⁴⁷

Esta topografia anatômica e sua retórica são idéias-persistências dos antigos, como Platão...

Os deuses colocaram a alma racional dentro de uma cidadela [a cabeça] entre ela e a alma irascível [o coração], eles construíram o pescoço como istmo.¹⁴⁸

¹⁴⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, 1976 (1ª edição circa. 1601-1602)

¹⁴⁵ Como acreditava Da Vinci, que localizou a sede da alma na glândula pineal, encontrada na parte mais central do cérebro, em um ponto medial em perfeitas harmonias matemáticas.

¹⁴⁶ Sobre este assunto, vide: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de Sant'Anna, *Corpo e História* in Cadernos de Subjetividade, São Paulo, v. 3, p. 243-266, 1996.

¹⁴⁷ VESALIUS *apud* PIGEAU in CÉARD, p. 408.

¹⁴⁸ PLATÃO in *Timeu* (*apud* PIGEAU in CÉARD, 1990, p. 408). A passagem faz referência ao momento da criação dos chamados viventes animais pelos ajudantes de Deus: "Ora, dos viventes divinos foi o próprio Deus o artesão. Quanto à produção dos viventes mortais, prescreveu a seus próprios filhos assegurá-la". Estes, imitando o seu autor, e tendo recebido dele o princípio imortal da alma, envolveram esse princípio com o princípio mortal que o acompanha; deram-lhe por veículo, todo o corpo. Depois, conformaram nele uma outra espécie de alma, a espécie mortal. Esta comporta em si as paixões temíveis e inevitáveis (...) Misturaram tudo isso à sensação

... e Galeno:

Se nossos olhos estivessem num lugar baixo, eles não teriam esta [nobre] função que possuem (...) a natureza, não querendo nos privar de suas utilidades, nem abolir sua necessidade, imaginou posicioná-los em um local elevado e propício e, ao mesmo tempo, protegido.¹⁴⁹

A partir dos estudos anatômicos da cabeça, Vesalius produziu memórias visuais não apenas do humano, mas das normas que o regem um tipo de normatização das partes do corpo a partir de uma racionalidade visual e geométrica. Assim, ele separou os crânios em: natural, não natural, distinções originárias da idéia de justa natureza.

A cabeça justa, forma natural, é a única descrita como esférica. “Esfera oblonga” que nos lembra as imagens e cartografias do mundo, muito produzidas nesta época. E também, do símbolo geométrico da mais perfeita criação de Deus, o Cosmos:

Ora, evidentemente, é necessário que o que nasce seja corporal, e, portanto, visível e tangível (...) Daí vem que, Deus, começando a construção do corpo do Cosmos (...) [formou] deu-lhe o que melhor lhe convém, e que tenha afinidade com ele. Ora, ao animal que deve em si mesmo envolver todos os viventes, a forma que convém é aquela que compreende em si mesma todas as figuras possíveis. Por isso, Deus tornou o Todo em forma esférica e circular, sendo todas as distâncias iguais, do centro à extremidade. É esta, de todas as figuras, a mais perfeita, e a mais completamente semelhante a si mesma. Com efeito, Deus pensava que o semelhante é mil vezes mais belo que o díspar.¹⁵⁰

E, seguindo as idéias da criação do homem em Timeu, Platão nos apresenta a anatomia da presente no corpo humano, lugar menos perfeito que o Cosmo, mas que possui uma parte igualmente esférica:

Imitando a figura do Todo, a qual é esférica, os deuses introduziram essas revoluções num corpo esférico. É o que agora chamamos de cabeça, que é a parte mais divina e que

irracional e ao amor pronto a tudo arriscar. E destarte compuseram pelos procedimentos necessários a alma mortal. Mas receando assim macular o princípio divino, e na medida em que esta mácula não era absolutamente inevitável, separaram da alma imortal o princípio mortal e o alojaram numa outra parte do corpo. Para tanto, dispuseram como que [um] istmo ou limite entre a cabeça e o peito e colocaram entre eles o pescoço, a fim de separá-los. É no tronco, onde se chamou tórax, que instalaram a espécie mortal da alma.” (PLATÃO. op. cit., s/d. p. 149)

¹⁴⁹ Galeno, *Sobre los lugares afectados*, 1997.

¹⁵⁰ PLATÃO, s/d, 32-34.

comanda todas aquelas que estão em nós. À cabeça os deuses uniram, submeteram e deram como servidor o corpo inteiro. E proveram que a cabeça pudesse participar de tudo que tivesse movimento. Então, a fim de que, circulando sobre a terra, a qual apresenta saliências e depressões de toda espécie, a cabeça não se embaraçasse em franquear aqueles e desviar das outras, deram a ela o corpo como veículo, a fim de que se movesse com mais facilidade.¹⁵¹

Para Vesalius, a beleza do corpo é o princípio desta normatização distintiva. Todavia, a beleza aqui não está associada à noção de belo como atraente, mas como justo. É a natureza justa em suas leis de geometria, proporções, medidas e economia que encanta os anatomistas como Vesalius, certamente influenciados pelos escritos de Galeno¹⁵²:

(...) o Criador provou grande prudência, pois notamos que o equilíbrio e a proporcionalidade, presentes na natureza, também estão presentes na formação do corpo dos vivos, [prudência] a qual Hipócrates¹⁵³, com razão, dá o nome de justiça (...) [e] se cada órgão e cada parte foi construída com toda a segurança, proclamamos que a Natureza não seja apenas chamada de justa, mas também de engenhosa e habilidosa.¹⁵⁴

Mais uma camada transparente de sentidos¹⁵⁵ se sobrepõe à nossa inicial alegoria da Anatomia. A beleza da Anatomia é a Justiça. O justo da Natureza é virtude da *fabrica*.

Contudo, cabem aqui algumas diferenças: ainda que cite o engenho, Galeno privilegia em seu perfeito projeto teológico as noções de simetria, proporção e harmonia do todo, construindo a sua Anatomia a partir da contemplação passiva de sua beleza; por sua vez, Vesalius se encanta com a atividade interna e ativa da Natureza, em sua indústria e artifício. Ainda, para este anatomista, a Natureza é mais arquiteta que escultora. No *De humani corporis fabrica*, ao escrever sobre o esqueleto, ele repete que a Natureza não construiu o homem como um único osso contínuo tal qual uma estátua de pedra, nem um animal a partir de um sólido e íntegro tronco de madeira. Ao estudar cuidadosamente o sistema ósseo, Vesalius percebeu que eram 34 os ossos que compunham as costas humanas e não apenas um: era justamente esta união entre as inúmeras partes rígidas das vértebras alinhadas e a estrutura sinuosa da coluna que conferia a justa condição corporal

¹⁵¹ PLATÃO. op. cit., s/d. p. 45.

¹⁵² Segundo Pigeau, sobre estas relações de influência: “Galeno permanece seu mais profundo o mestre e iniciador. O pensamento profundo, eu diria, a filosofia de Vesalius é galênica” (in CÉRARD, 1990, p.417).

¹⁵³ Hipócrates (2002) já havia esboçado estas origens do que viria a ser a antropologia física do século XIX-XX em seus escritos, nos quais relacionava a forma pontuda do crânio ora com o vigor do pescoço e a força do corpo e dos ossos, ora com a cefaléia e a disposição dos lóbulos da orelha [presos ou soltos].

¹⁵⁴ GALENO, 1997.

¹⁵⁵ Sobre a idéia das camadas transparentes, vide o *Epítome* desta tese.

– um jogo vivo e permanente entre a firmeza e a flexibilidade; entre a solidez e o movimento; entre o robusto e o delicado; entre se sustentar e se inclinar; entre o erigir e o decair; entre o que permanece e o que muda. Entre a prudência e o engenho. Entre a medicina e a cirurgia, o verbo e a carne. Tais paradoxos formam seu corpo anatômico. Saturado de conflitos de uma sincrética racionalidade mística, nascia um corpo que articulava o profano e o sagrado, enredando a magia e os mistérios da Alquimia com a doutrina e tradição do Concílio de Trento. Um corpo que já não cabia nas artes da retórica e exigiu a imagem para ser dignamente imaginado. É por isso que suas imagens parecem vivas, paradoxalmente vivas. O corpo vive um drama visual. Tais paradoxos compõem as normas do justo na Anatomia vesaliana.

Médico e artista, prudente e engenhoso: talvez Vesalius tenha feito seu corpo à sua própria imagem. Nada que escrevemos nos escapa.

SUB-CORTE 3 (estético) : DISTINGUIR A FORMA DA FUNÇÃO

As imagens mais famosas na obra de Vesalius são aquelas que exibem o corpo dissecado dotado de vida, se movimentado na paisagem maneirista, algo que muito nos estranha, pois parece contraditório para os olhos modernos, acostumados com as representações do corpo anatômico nos atlas e tratados, nos quais este está sempre deitado e é fotografado em detalhes com o objetivo de mostrar seus relevos e acidentes, ou seja, sua morfologia anatômica.



IMAGEM 34. Vesalius, *Epitome*, 1544 (1ª edição)¹⁵⁶ e *De humani corporis fabrica*, 1543 (1ª edição)¹⁵⁷

Analisando as representações renascentistas da estrutura anatômica, percebemos que as formas corporais não se separam de suas funções. Determinada estrutura só existe como tal pela natureza de sua inteligente expressão no vivo, pois, como vimos, o corpo é expressão de uma engenhosa e astuta natureza. Os músculos, por exemplo, não são imaginados apenas como forma muscular, mas como função, que é também forma: a idéia de representar o músculo, assim, não está separada de seu funcionamento. O sistema forma-função muscular da anatomia renascentista, ainda que tomando como modelo o cadáver, não pode ser representado num corpo deitado ou morto: se os músculos servem

¹⁵⁶ Gravuras 76, 75 na edição VESALIUS, 2002.

¹⁵⁷ Gravura 37 na edição VESALIUS, 2002.

para dar movimento e expressividade e, se esta é a sua função, precisam ser representados em todo seu vigor, pois assim existe em sua *corporis fabrica*, processo e fim do engenho e da prudência divina: estas idéias se sobrepõem como transparências, abrindo novas camadas de sentido em nossa alegoria inicial.

O corpo anatômico de Vesalius, nessa aurora da modernidade, ainda não expressa a separação de forma e função: se o sistema muscular tem a função de movimentar o homem e erigir sua verticalidade, ele será assim representado. A própria seqüência de imagens (IMAGEM 34) que simula uma dissecação mostra que, conforme os músculos vão sendo seccionados das pernas, estas também passam a serem representadas com movimentos diferentes: ao final da dissecação, o corpo ajoelha, sem músculos nas pernas para se sustentar, apoiado em algo que nos lembra um genuflexório.

Estas imagens nos permitem refletir que somente após os séculos XVII-XVIII, com a exacerbação do racionalismo e a separação capital do mundo em forma e função, corpo e alma, natureza e artifício, é que vimos de maneira mais presente na anatomia a representação do corpo e de seus sistemas (muscular, ósseo, nervoso) como coisas, matérias sem espírito, sempre prostrada em posição horizontal, definitivamente morta.

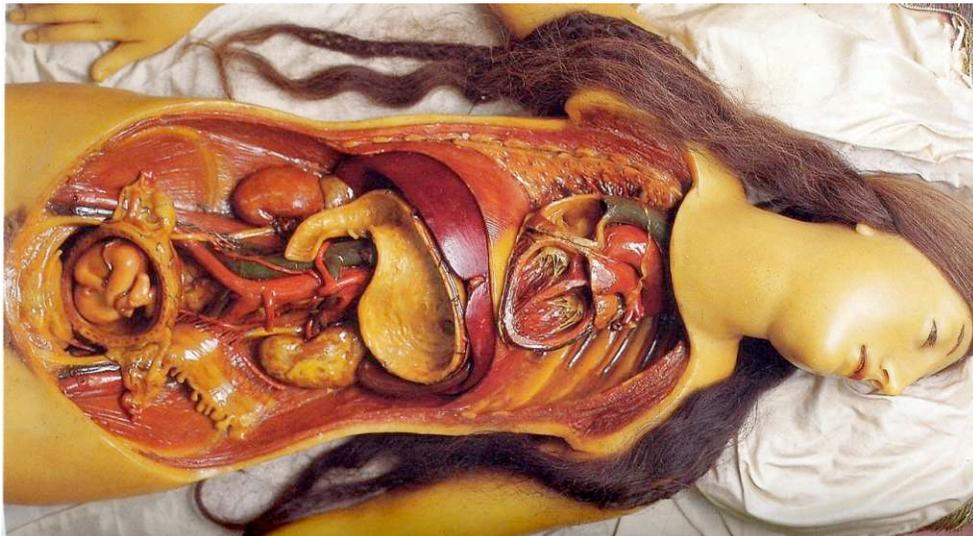


IMAGEM 35. Figura anatômica em cera do Museo La Specola Florence, fins do século XVIII (secção em modelo desmontável)

A lenta passagem a esta separação parece ter sido imaginada pela modelagem em cera, um material que foi vastamente utilizado no século XVIII para a representação do corpo humano. A cera, mimetizando o corpo em textura, cor e forma, transformou-o de maneira definitiva em coisa. Seu hiper-realismo brilhante, constrangedor e espantoso paralisou a imaginação do olhar: centenas de exposições aconteceram em museus difundindo este corpo humano mais-real-que-o-real, persuadindo aquele que observa a acreditar, por meio de um choque instantâneo, que estava observando o próprio corpo humano – ao encontrar a cera, a anatomia pode mostrar à humanidade que já alcançara a maestria divina e já estava pronta para dominar definitivamente o corpo. E ainda, a matéria, cera, escancarou o corpo com um grau de realidade tão violento que ele não pode ser imaginado como mais nada além da própria forma. A forma do corpo passa a ser a sua própria alma e o espírito do corpo, a sua mecânica: por causa de sua solidez e leveza, permitiu que o corpo fosse anatomicamente modelado em estruturas de encaixe e desencaixe, simulando camadas de dissecações e mecânicas de funcionamento das partes.



IMAGEM 36. Figura anatômica em cera do Museo La Specola Florence, fins do século XVIII (dissecação da cabeça)

Se, para Vesalius, a representação do corpo vivo e ereto simbolizava a contemplação ativa de sua veneração à Natureza Divina, nas exposições de cera do século XVIII a força da vida do corpo está concentrada no apelo que o horror mimético provoca ao olhar. Assim, a representação vesaliana da Natureza Divina, prudente, engenhosa e harmoniosa em suas formas-funções, será transformada em modernos planos inclinados e submissos na representação do corpo anatômico do século XVIII. Enfim, trata-se de uma tentativa de representar o espírito vivo por meio da exaltação da fragmentação e exposição dos mínimos detalhes da mecânica orgânica através do mimetismo da cera (IMAGEM 37 e IMAGEM 38).

A cera, pois, fez uma ode à fragmentação absurda do corpo humano. E narrou a passagem do cérebro para o coração e depois para o fragmento como lugares da alma humana, ou: lugares hiper-subjetivados do corpo.



IMAGEM 37. G. G. Zumbo (1656-1701), Preparado anatômico de uma cabeça, Museo La Specola Florence.

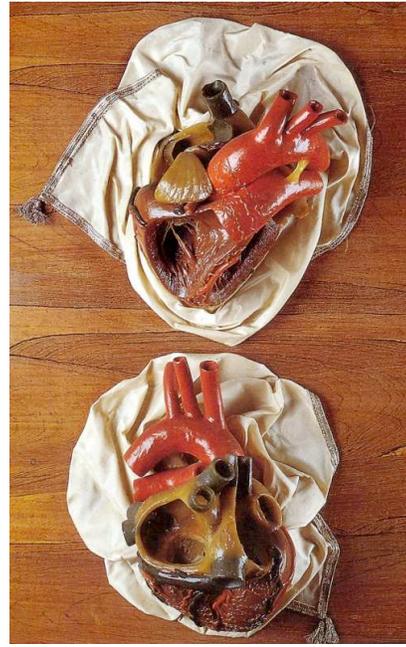


IMAGEM 38. Figura anatômica em cera do Museo La Specola Florence, fins do século XVIII

O crânio, agora desmontado, aponta sentidos para uma nova beleza diferente daquela de Galeno. A simetria passa a ser substituída pela mecânica e pela fragmentação que aparece nestas imagens do crânio do século XVIII (IMAGEM 39):



IMAGEM 39. Crânio humano desmontado, século XIX (França)¹⁵⁸

Como vimos, a idéia de beleza sustentava os desejos de perfeição da Anatomia de Galeno. Uma beleza que estava associada a um tipo de relação entre forma e conteúdo, forma e função. Além de elogiar a forma esférica do crânio, o redondo também era apreciado pela sua solidez protetora¹⁵⁹. Galeno, que também sugeriu modelos para a forma da cabeça¹⁶⁰, justificava a importância do cérebro pela cuidadosa proteção que ele recebe do crânio, ou seja, os órgãos mais protegidos, como aqueles dentro da caixa torácica ou daquela craniana, pois certamente teriam mais importância que os outros. Tal idéia também gerava analogias com as muralhas de um castelo, que protegiam as partes governantes e melhores do reino. As analogias aparecem como meios privilegiados de descrição não apenas do crânio. Todo o corpo renascentista se impregna de imagens

¹⁵⁸ Imagem sem identificação contida em Bárbara Maria Stafford, *Body criticism...*, 1997, imagem n°58.

¹⁵⁹ “A forma redonda é de todas as formas aquela que mais suporta choques, porque ela não oferece nenhum ângulo sobressalente para que possa ser quebrada”. (GALENO *apud* PIGEAUD in CÉARD, 1990, p.408).

¹⁶⁰ “A forma própria da cabeça é como se fosse moldada uma esfera perfeita em cera, ligeiramente comprimida dos dois lados. De fato, num bom equilíbrio, as partes posteriores e anteriores devem necessariamente ser mais convexas que numa esfera [perfeita] e as duas laterais, mais côncavas” (GALENO *apud* PIGEAUD in CÉARD, 1990, p.408).

articulando uma imensa rede de sentidos, o que nos mostra que a anatomia não separava ainda a forma do corpo das suas funções, ou seja, não se pensava os ossos do tórax apenas como uma estrutura formal, mas também funcional.

O crânio humano desmontado em fragmentos nos apresenta vestígios da condição humana instaurada pela modernidade.

O único personagem representado frontalmente, da cabeça aos pés, encontra-se no lado direito da imagem. Trata-se de um austero senhor de barbas brancas e vestimentas clássicas que parece inquieto com alguns espectadores agitados ao seu lado. Ao mesmo tempo em que puxa sua roupa com uma mão, aponta para a mesa de dissecação com a outra, solicitando atenção ao evento do centro da cena onde está disposta a dissecação, onde está sendo criado o conhecimento. A figura tem sido identificada como Galeno¹⁶², que é a citação mais presente em toda a sua famosa obra *De humani corporis fabrica*. A referência nos lembra que,

(...) ao contrário da lógica estética da Modernidade, que procede por recusas e exclusões, o discurso sobre arte [e ciência] no Renascimento é basicamente cumulativo, preocupado em preservar o legado da Antiguidade e das experiências artísticas anteriores¹⁶³.

A gestualidade desta tradição encarnada em “Galeno”, nesta gravura que certamente foi supervisionada por Vesalius, abre sentidos sobre a paradoxal relação que segundo tem com o legado anatômico do primeiro. Ao ser interrompido pelos que o importunam, Galeno mal vira o corpo e trata de puxar seu manto de volta. O gesto de seu dedo indicador aponta a cena da dissecação, validando a importância de Vesalius como um merecedor da atenção da autoridade antiga, para ser visto por ela tanto como um inovador quanto como um herdeiro da ciência clássica. O gesto valida também o exame empírico do cadáver como o instrumento essencial de uma nova anatomia instituída.

O olhar relanceado de Galeno para o chão sugere uma idéia¹⁶⁴ sobre as ordens baixas da gravura. Sob seu olhar, dispõem-se todas as figuras que estão à margem da cena, ou ainda, à margem da anatomia instituída por Vesalius. De maneira furtiva, a atenção de Galeno foi desviada da cena para que visse o destino dos seus iguais, as ruínas anatômicas que se espalham pelo chão e que, de certa forma, representam as técnicas e modos de pesquisa ultrapassados. São três os grupos de figuras dispostos ali, em posições

¹⁶² Cf. CARLINO, 1999, p. 48.

¹⁶³ GROULIER in Jacqueline Lichtenstein (org), *A pintura...* (vol. 3), 2004, p. 12.

¹⁶⁴ Cf. Groulier (*idem*), num introdutório comentário sobre “Esse saber teórico, anterior à execução da obra, obedece a uma ordem hierárquica: a idéia domina o edifício especulativo, sistematizado em um conhecimento que possui a perfeição de uma esfera, completamente separado do ato de pintar, até que sejam abordados finalmente os preceitos e os conselhos de ateliê que constituem a prática. Segundo tal concepção, a totalidade da composição está presente no espírito do pintor antes da execução da pintura. O ato de conceber a obra pertence à própria arte, e o quadro não passa de uma tradução da idéia da obra e de suas partes.”

inclinadas, abaixadas, não eretas, animais: próximo a Galeno, um cachorro é seguro por um homem descalço; no outro lado do quadro, um macaco escapa das mãos de um jovem agachado. Nos pés da mesa de dissecação, ao centro, destrambelhados em suas posições, disputam uma navalha dois indivíduos pobremente vestidos, compondo o terceiro grupo de reles figuras.

Se quiséssemos “dissecar a imagem”, talvez encontrássemos aqui um tríptico sobre o processo de transformação histórica da anatomia, uma narrativa aberta sob o olhar austero de Galeno, ou da tradição clássica encarnada no médico romano. Cachorros, macacos, porcos e cabras ainda eram comuns no Renascimento nas práticas de vivisseções, mas já condenados por Vesalius em suas demonstrações públicas, pois pouco (ou nada) esclareciam sobre a anatomia humana, como acreditavam e praticavam os antigos e, particularmente, Galeno, em suas pesquisas. Segundo a concepção da nova anatomia vesaliana, os animais, que quase escapam da cena, apenas seriam usados como um recurso ilustrativo quando não houvesse cadáveres humanos disponíveis.

Com os dois personagens centrais, Vesalius critica seus contemporâneos: os barbeiros sentados no chão são aqueles que trabalhavam manualmente sobre os cadáveres, auxiliando os professores de anatomia em suas aulas, que eram expositivas e de natureza filosófica com ênfase na retórica. No frontispício, Vesalius descarta estes auxiliares, “iletrados”, “inábéis”, “plebeus de escassos conhecimentos em arte médica” e os dispõem em segunda importância, como meros afiadores de lâminas aos pés da mesa, e assume o bisturi com suas próprias mãos, exibindo em sua imagem-manifesto, as virtudes do revolucionário modo vesaliano de fazer-pensar anatomia. Para ele, a medicina e, especialmente a anatomia, eram até então disciplinas separadas em teoria (prognósticos, leituras e interpretações textuais dos clássicos) e prática (habilidades cirúrgicas dos barbeiros), o que parecia ser uma volta aos tempos das Invasões Góticas, “quando todas as ciências foram arruinadas”. Tais críticas encontram-se no prefácio de sua obra¹⁶⁵ e atacam o descrédito em que caiu o trabalho manual (*manus opera*), causador de um ciclo vicioso, estancado em sua natureza teórica:

¹⁶⁵ VESALIUS, 2002 (1ª edição 1543).

(...) na medicina de hoje, aqueles que ensinam a cura se afastam do contato físico como o fazem com a praga... não só o verdadeiro conhecimento das vísceras foi refreado pelos médicos, mas a arte da dissecação foi completamente arruinada.¹⁶⁶

A prática da medicina renascentista, de modo geral, circunscrevia-se na prescrição de remédios e dietas a partir das teorias humorais de Galeno e Hipócrates, rejeitando outros aspectos da prática médica que eram atribuídos aos cirurgiões ou barbeiros, simples serventes. Como consequência, foi deixado de lado, no mundo acadêmico, o primado e mais antigo ramo da medicina: a genuína investigação da natureza (*naturae speculatio*)¹⁶⁷, baseada no empirismo, ou, na observação direta.

Ao restaurar a dissecação, Vesalius ergue em seu frontispício um monumento histórico¹⁶⁸, um elogio de si mesmo que ocupa a posição de autoridade filiada à linhagem clássica, um porta-voz renovador da antiga tradição médica. Para se auto-afirmar, ele dispõe e ratifica o ato da dissecação exibindo a figura de um Galeno ligeiramente perturbado pelos personagens da ordem baixa do frontispício, que representam os métodos e habilidades utilizados pelos contemporâneos de Vesalius e pelo próprio Galeno. Ao elaborar historicamente uma espécie de imagem-manifesto, Vesalius faz apologia à Antiguidade, ainda que com as ressalvas, e narra a degeneração da medicina contemporânea renascentista. Recorre ao passado cristalizado e rebaixa em sombras estendidas pelo chão o presente distorcido.

Como vimos, se a cultura da dissecação carrega em seu gérmen o desejo antropológico de fundar um homem autônomo, elevado e distinto da natureza animal, ela também aparece aqui carreando um segundo desejo, o desejo histórico de fundar um presente em verdade fincado na investigação da natureza, em prática¹⁶⁹ e empiria – a observação direta. A observação direta é a investigação da natureza, que confere, por sua vez, o estatuto da modernidade. O novo validado pela Antiguidade que se ergue ao arruinar o que lhe é contemporâneo.

¹⁶⁶ VESALIUS apud CARLINO, 1999, p. 40, tradução minha.

¹⁶⁷ Cf. CARLINO, 1999, p. 40.

¹⁶⁸ No sentido da história cultural de Jacques Le Goff, *História e Memória*, 1994.

¹⁶⁹ Como já discutido acima, Vesalius critica, de maneira incisiva, a ruptura teórico-prática e os métodos teóricos e textuais de construção interpretativa do conhecimento.

SUB-CORTE 5 (pedagógico-arquitetônico) : PUBLICAR O PODER

Em sua obra-monumento, Vesalius é representado em duas gravuras, ambas ocupando um local de destaque.



IMAGEM 41. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543
(página de rosto)

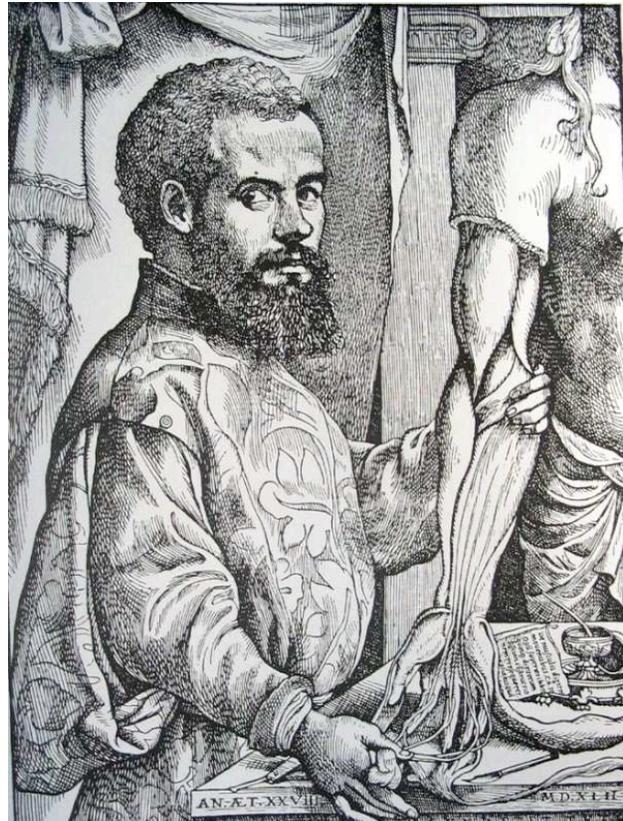


IMAGEM 42. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (frontispício)

Na primeira imagem por nós escolhida, a página de rosto, temos um plano geral de toda a cena e ele está em pé, ao lado da mesa de dissecação, com o rosto ligeiramente virado para a direita, o único personagem que olha para fora, para nós, como se fosse o único a ter consciência da fixação da cena em uma xilogravura. Ele divide espaço com o corpo dissecado de uma mulher, com um grande homem de roupas clássicas e com um excitado grupo de pessoas disposto de maneira desordenada, que se amontoa envolta da mesa. Apesar do aparente tumulto, Vesalius tem um ar sereno e lúcido. Suas mãos, em

destaque, solicitam atenção (esquerda) e levemente tocam o ventre da mulher dissecada (direita). Parece não ser o objetivo da gravura mostrar os detalhes ou o método de dissecação em si, mas a efusiva cena pública gerada por ela. Astuto, Vesalius tem claro que o objetivo das chamadas demonstrações públicas não é o ensino, mas a demonstração de poder em esfera pública. Esta cena da página de rosto do livro *De humani corporis fabrica* é uma legitimação social da medicina vesaliana, lembrando que no ano em que foi publicada, Vesalius contava com a possibilidade de se tornar médico imperial de Carlos V, para quem ofereceu a obra.

A segunda imagem é o frontispício, um retrato em primeiro plano. O anatomista, com 28 anos, ostenta uma bela vestimenta com motivos florais que sugerem cor, leveza e movimento, expressando “um jovem dinâmico e vigoroso, cheio de vida, pleno de energia, a irradiar autoconfiança e convicção”¹⁷⁰, que encarna de maneira precisa a inscrição de um aforismo médico na borda anterior da mesa: *OCYUS, IUCUNDE ET TUTTO*, isto é, *rapidamente, prazerosamente e seguramente*, um lema de Asclepíades¹⁷¹, médico e poeta grego, sobre as virtudes da arte de curar que um médico deveria possuir. De fato, se a primeira imagem é um elogio à legitimidade pública do médico anatomista, esta é um retrato das virtudes apolíneas do médico no exercício de sua arte. A gravura nos sugere referências ao *Corpus Hipocratico*, textos que Vesalius chegou a revisar em traduções latinas do começo do século XVI:

A regra do bom médico deve ser: apresentar boa cor e boa disposição, de acordo com sua natureza, pois vulgarmente se pensa que aqueles em que o corpo não está em bom estado não sabem tratar convenientemente os outros. Portanto sua pessoa estará muito limpa, decente, perfumada agradavelmente com odores insuspeitos; pois, em geral, tudo isso agrada aos doentes. [...] Quanto ao exterior, ele terá a fisionomia absorta, sem austeridade (...) é preciso, devido a isso, permanecer com as mãos puras. Assim deve ser o médico na alma e no corpo.¹⁷²

¹⁷⁰ SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 48.

¹⁷¹ Cf. SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 48

¹⁷² HIPÓCRATES, 2002, pp. 45-46. Citação completa: “A regra do bom médico deve ser apresentar boa cor e boa disposição, de acordo com sua natureza, pois vulgarmente se pensa que aqueles em que o corpo não está em bom estado não sabem tratar convenientemente os outros. Portanto sua pessoa estará muito limpa, decente, perfumada agradavelmente com odores insuspeitos; pois, em geral, tudo isso agrada aos doentes. Quanto à moral, o homem sensato será não somente discreto, mas também levará uma vida muito regular; isso faz um grande bem à reputação; seus costumes serão honrados e irrepreensíveis, e com isso ele será para todos grave e humano, pois mostrar-se e prodigalizar atrai o desprezo, o que é até útil [...] Quanto ao exterior, ele terá a fisionomia absorta, sem austeridade; de outro modo pareceria arrogante e duro; já aquele que se abandona ao riso e a uma alegria excessiva é olhado como inconveniente; e disso é preciso preservar-se cuidadosamente. A justiça presidirá todas as suas relações, pois é preciso

A exposição das virtudes da arte médica lembra-nos a premente necessidade de autoafirmação acadêmica dos seus saberes e poderes, que frequentemente criticava a dita tradição iletrada dos barbeiros, cirurgiões, curandeiros e bruxas, muito presentes e consultados por toda a sociedade européia. A gravura se insere nesta tensão: o anatomista é retratado segundo as clássicas normas das mãos puras feitas em corpo e alma. A competência intelectual e as habilidades práticas são as grandes virtudes do médico promovidas por Vesalius. Na parte superior da mesa, uma caneta, uma vasilha de tinta e um pedaço de papel com escritos em latim sobre os músculos que movem os dedos mostram seus atributos intelectuais, em erudição das línguas, escrita e retórica anatômica. Mais abaixo, próximo à mão direita de Vesalius, como se estivesse espelhada na caneta, observamos uma pequena faca, além de outros instrumentos cirúrgicos, que nos remetem mais uma vez ao seu apelo à investigação da natureza: é pela observação direta do corpo e de suas partes que o texto anatômico é produzido. Soma-se a mesma idéia o longo antebraço que está sendo dissecado: a musculatura ali exposta é responsável pela flexão dos dedos da mão, revelando a importância desta parte do corpo na nova concepção de conhecimento proferida pelo anatomista – o *homo faber* e *homo sapiens* se espelham. Por fim, vale lembrar que a escolha e o minucioso detalhamento do antebraço também é uma alusão ao capítulo 30 de suas *Anotações*¹⁷³, no qual Vesalius expõe as discrepâncias de Galeno sobre a musculatura ali situada.

As imagens demonstram a legitimidade da medicina e as virtudes do médico. Ambas demonstram o poder, uma em esfera pública, outra em esfera privada. Como veremos, Vesalius foi o primeiro a instituir as chamadas demonstrações públicas, sessões de aulas acadêmicas com procedimentos dissecativos em periodicidade anual, abertas ao público interno e externo à academia. Tais eventos ocorriam na época do Carnaval e eram fortemente ritualizadas, atraindo autoridades religiosas, acadêmicas e governamentais, o que nos sugere que sua função era menos técnica e/ou didática do que política: Pádua e Bolonha, por exemplo, mostravam aos estrangeiros e visitantes este emblemático evento

que a justiça intervenha com freqüência; os relacionamentos do médico com os doentes são vastos, e a todo instante ele fica em contato com mulheres, moças, objetos precisos: é preciso, devido a isso, permanecer com as mãos puras. Assim deve ser o médico na alma e no corpo”.

¹⁷³ Cf. SAUNDERS & O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 48.

público que exaltava o capital cultural e intelectual destas cidades, que tinham uma boa parte da economia movimentada pela vinda de estrangeiros para estudar nas duas universidades italianas, as maiores e mais tradicionais da Europa, ao lado de Montpellier, na França.

Estas demonstrações também alavancaram uma cultura privada da dissecação, por vezes praticada de maneira oficiosa em residências com cadáveres de origens diversas. Os poucos ali reunidos convidavam professores de sua preferência para ministrarem aulas e orientarem os exercícios dissecativos, sentindo-se ali menos espectadores de um ritual da política local do que alunos de um curso de anatomia.

O principal objetivo das demonstrações anatômicas, rituais que estudaremos adiante, é a exposição das virtudes, ora do corpo humano, ora do anatomista, ora da medicina, ora da universidade, ora da cidade. De fato, a moderna cultura anatômica, instituída por Vesalius, estende a prática dissecativa para além do reduto médico e acadêmico dos estudos. Espetaculares e públicas, as demonstrações anatômicas ganham novos sentidos, contornos e formas simbólicas no tecido social: aqui, o corte dissecativo é o exercício de poder sobre algo. Tal esforço envolve a separação entre o que é cortado e aquele que corta, exaltando este e suplantando aquele. O corpo humano, o anatomista, a medicina, a universidade e a cidade são dissecadas nestes rituais de elaboração pública do seu poder hegemônico. E se o ato de dissecar envolve a separação e a nomeação das estruturas para melhor fixá-las na memória, a cultura dissecativa elabora em taxionomias um corte moral na sociedade: uma lâmina conceitual sulca diversas fronteiras nas imagens das dissecações públicas, que mostram o corpo humano separado dos animais; o anatomista separado dos barbeiros; a medicina acadêmica separada da tradicional; a universidade separada da sociedade; a cidade culta separada da cidade bárbara.

O corte, entendido como este exercício de poder, não apenas separa e fixa taxionomias para estabilizar a matéria. Cristalizado pelo ato de cortar, a matéria-corpo magicamente se eleva, batizado em suas partes por divinos nomes latinos, lidos, ouvidos e

reconhecidos apenas pelos poucos homens letrados já iniciados, escolhidos para ficar perto de “Deus”¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Como se fosse espiritualizado, após o corte e derramamento de sangue, o corpo se purifica pela razão, como o pão e o vinho por Cristo na transubstancialidade eucarística. Neste movimento mágico, não só o corte sangra. A imagem sangra o real, purificando-o.

SUB-CORTE 6 (artístico): IMPRIMIR IMAGENS

No frontispício da edição de 1543 (IMAGEM 42), o retrato de Vesalius

É tão magnífico em sua ambientação, tonalidade e iluminação, dada a admirável habilidade do gravador, que ocupa lugar de destaque entre as melhores figuras impressas em livros da época.¹⁷⁵

Ao folharmos a mesma edição, encontramos impressionante e turbulenta cena da página de rosto (IMAGEM 41) ora estudada, que

(...) tem sido tema de infindáveis comentários sobre seu significado, seus méritos artísticos e seu autor. Não há dúvida de que esta xilogravura está entre as melhores realizações da arte da gravação do século XVI. O traçado é claro e preciso, a profundidade e a perspectiva são notáveis, o difícil sombreado com hachuras cruzadas é quase perfeito e o conjunto denota a habilidade e a grande perícia do seu autor. Muitos críticos competentes têm expressado sua admiração pela concepção e pela disposição da composição.¹⁷⁶

Em uma carta ao fascinante Iohannes Oporinus¹⁷⁷, impressor do *De humani corporis fabrica* na Basileia, um dos mais importantes centros de impressões da Europa no Renascimento, Vesalius é minucioso e categórico:

(...) agora insisto fervorosamente e exorto-te a tudo executar de maneira tão bonita e rápida quanto possível, para que possam ser materializadas em meu empreendimento as expectativas que todos imaginam de tua impressora, agora pela primeira vez, sob os auspícios das Musas, devotada totalmente à maior conveniência dos estudantes. Deverá ser dispensada atenção especial à impressão das ilustrações, que não devem ser impressas como nos livros didáticos comuns (...) cuide para que aquilo que considero mais artístico e agradável nessas figuras, isto é, a espessura das linhas que produzem gradação nas sombras, seja reproduzido com esmero (...) tudo depende da lisura e da solidez do papel

¹⁷⁵ SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 48.

¹⁷⁶ SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 50.

¹⁷⁷ “Oporinus exercia especial fascínio sobre Vesalius. Tinha um conhecimento, embora limitado, de medicina; era um conhecedor experiente de línguas clássicas, não apenas do grego e do latim, mas também do hebraico, as três línguas empregadas nos textos do *De humani corporis fabrica*. Era um impressor meticuloso, conforme se pode julgar ainda hoje pela beleza da impressão da obra prima de Vesalius e pela quase completa ausência de erros tipográficos, sem mencionar a paginação. Não era apenas um artista, mas um inovador. Evitava o pesado tipo romano, comum entre os impressores de Basileia, e empregava uma fonte mais delicada, que lembra Plantin, ou, melhor, a grande escola francesa de impressão. Foi Oporinus quem teve a coragem de imprimir a primeira edição do *Alcorão* em latim, o que acabou levando-o para a cadeia, e foram necessários nada menos que os esforços de Martinho Lutero para libertá-lo” (SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 26)

e, acima de tudo, da solicitude de teus esforços (...) preparei as gravuras às minhas próprias custas e agora, mais uma vez, insisto para que as preserves perfeita e elegantemente pelos seus próprios esforços. Adeus. Veneza, 5 de setembro.¹⁷⁸

Ainda sobre esta primeira edição de 1543 do *De humani*, Andrea Carlino, estudioso da história da medicina e da impressão, comenta:

Estes volumes [*De humani corporis fabrica* e o *Epitome*], publicados por Iohannes Oporinus na Basileia, constituem um evento de extraordinária importância tanto para a história da anatomia quanto para a história do livro (...). Este desenvolvimento [da observação direta], crucial tanto para a natureza textual como técnica da disciplina anatômica, somado a uma série de descobertas relacionados à tradição do livro, fizeram que esta ousada publicação empreendida por Vesalius e Oporinus se tornasse um dos mais importantes e astuciosos sucessos do primeiro século da impressão.¹⁷⁹

É comum encontrarmos uma periodização da historiografia científica em anatomia pré e pós vesaliana. Entretanto, esta divisão histórica não pode ser fundamentada pela importância de Vesalius como um pesquisador virtuoso ou descobridor de novas estruturas anatômicas. O impacto de Vesalius na história da ciência está ligado à sua capacidade comunicativa e à produção de novas formas de representação e expressão da ciência. Ele foi um pesquisador profundamente visual, dotado de um apurado conhecimento da arte do desenho, sendo autor de muitas das gravuras de seus livros: há pesquisadores¹⁸⁰ que inclusive atribuem a ele a autoria do frontispício que ora estudamos, um possível auto-retrato. Como podemos observar na carta supracitada, ele acompanhou de maneira cuidadosa todo o processo de impressão da sua principal obra, de maneira que se diferenciava de quaisquer outros livros didáticos já produzidos. *De humani corporis fabrica* e seu *Epitome* compõem um esmerado tratado visual sem antecedentes na história da medicina. Potencializado pelo desenvolvimento tecnológico da imprensa, a imagem na obra de Vesalius está muito além de uma simples ilustração do texto: ela se funde nele em cartografias corporais que devassam todos os mistérios da interioridade humana. O corte tácito, operado em imagem, parece lentamente transformar a vasta massa humoral insolvente que impregna de impressões o corpo renascentista, em uma precisa cartografia profundamente racionalizada por codificações visuais modernas. Impressas em

¹⁷⁸ VESALIUS, 2002, pp. 45-46.

¹⁷⁹ CARLINO, 1999, p. 39, tradução minha.

¹⁸⁰ Vide VESALIUS, 2002, p. 48.

requintados padrões de amplo formato, as seqüências de imagens do tratado simulam visualmente a dissecação de um corpo, como se o leitor fosse um espectador de uma demonstração anatômica e revivesse aquela experiência ao folhear as imagens, um efeito de hiper realidade obtido pela ordem de disposição das gravuras, pela minúcia das linhas e sombras que criam a profundidade, pelas grades de perspectiva linear, pelas proporções divinas e pelas equilibradas simetrias.

Ao elaborar as imagens, elaboramos o corpo, a imagem que fazemos dele. Ou, a sua consciência. Memórias dos humores difusos coexistem nesta materialidade anatômica, ainda que não apareçam, pois o ato de dissecar só é possível sobre uma base seca. A anatomia moderna racionalizou visualmente o corpo, depurando-o das suas impressões úmidas. Humores que ora plasmavam um corpo aberto aos desequilíbrios imaginativos esgotam seus solventes em estanques edificações visuais – em imagem, o corte precisa, espacializa, nomeia, estrutura, sustenta. Aos poucos, nomeando (e expandindo) os recantos profundos do corpo, a anatomia estofa o homem, aliviando-o de sua melancolia¹⁸¹, o vazio crônico da modernidade. Preenchendo o corpo como se fosse um fármaco coagulante dos humores da alma (e suas regências especulares), a anatomia disseca-o e apresenta infinitas imagens do mundo subliminar e subcutâneo que nos habita. A anatomia funda em imagens uma caótica vastidão interna, elaborando-a racionalmente em inúmeras cartografias. Talvez estivesse a procura de uma força interior capaz de erigir a existência do homem desatada da maternidade cósmica, a procura de uma imaginação íntima que o sustente, ou ensaiando a formação da individualidade e do ego do homem moderno.

Imprimir imagens faz parte de um dos pilares desta cultura da dissecação expressa na modernidade. Poderia a anatomia moderna prescindir deste imperativo visual hiper-realista tão vigoroso na obra de Vesalius e em nossos atlas contemporâneos? Fica a questão. Perfazer este caminho de construção visual talvez seja uma forma de dar história a esta anatomia “natural”. Lembremos que os tratados anatômicos pré-vesalianos não eram visuais, ou melhor, não tinham a imagem como condição de leitura ou fonte de conhecimento. Galeno, Hipócrates, Mondino... todos estes produziram textos puramente

¹⁸¹ Sobre este tema, vide Robert Burton, *The anatomy of melancholy*, 1941.

descritivos. Talvez a periodização historiográfica¹⁸² da anatomia, em pré-Vesalius e pós-Vesalius, seja anatômica demais. Os (re)cortes historiográficos por vezes estabilizam os objetos e anulam o sujeito em fronteiras demasiadamente exatas para permitirem a experiência de uma *imaginação tateante*, ou de uma *especulação imaginativa* por redes de sentidos, como sugere Dubois¹⁸³ estudando o imaginário da renascença. Uma aproximação mais instigante seria analisarmos os desejos visuais da anatomia moderna, o que nos levaria às seguintes questões: como as imagens anatômicas elaboraram os sentidos modernos do corpo? Quais são as suas origens? Por onde persistem e ecoam suas memórias?

Seguindo esta pista, partimos das pesquisas e esforços anatômicos para a produção de imagens hiper-realistas do corpo e encontramos Vesalius e Da Vinci como expoentes renascentistas¹⁸⁴: em seus estudos, esboços e tratados, os desenhos e gravuras parecem instituir uma nova lógica de pesquisa (iconográfica e anatômica), fundada na: dissecação da realidade (é preciso sangrar o real para conhecê-lo; a sua verdade é acessada por camadas de profundidade) e numa representação hiper-realista do objeto (a produção da imagem é condição de conhecimento da coisa estudada; ela será representada como se simulasse – ou recordasse – o ato de dissecação). Esta lógica de pesquisa, ou esta aproximação do *modus operandi* da fábrica-mundo, é uma forma de exaltar o estado contemplativo do homem em relação à harmonia da natureza e, ao mesmo tempo, promover o olhar elevado (ou melhor, profundo, como veremos) do cientista-artista, espectadores privilegiados da plenitude divina – um olhar espiritualizado pela imagem, uma espécie de interface do céu com a terra.

Incidir é o verbo do corte. Daquele que corta, sangra e sacrifica a matéria para purgá-la. Incidir tem o sentido de recair, pesar *sobre*, ele vem de cima para baixo, do céu para a terra. Implica em distanciamento. E na medicina antiga, incidir tinha o sentido de atenuar, de atalhar, “*interromper, sustar, cortar: atalhar o sangue, o incêndio, a febre*”¹⁸⁵. Atalho deriva de talho, de corte, de fim. Como experiência, o atalho é o oposto do ensaio, ou

¹⁸² Refiro-me aqui às obras geralmente utilizadas para ensino da história da anatomia e da medicina, como Charles Singer, *Uma breve história da anatomia e medicina desde os gregos até Harvey*, 1996.

¹⁸³ DUBOIS, 1995, p. 36.

¹⁸⁴ Outros autores, como Michelangelo e Dürer também desenvolveram este tipo de estudo.

¹⁸⁵ Cf. FERREIRA, 1975, p. 152.

seja, a escrita anatômica (ou científica) é um atalho literário. Atalhar é prescindir do caminho para se chegar ao fim, ou ainda subordinar o meio aos fins: o resultado e a conclusão são os atalhos de uma pesquisa. Educar um corpo numa cultura anatômica (cultura da dissecação) é subordinar a experiência corporal a um atalhamento racional. Paradoxalmente, incidir é também um verbo do estado presente, este “saturado de agoras”¹⁸⁶, pois sua natureza é visual: a luz incide, recai, reflete-se. Incidir é imaginar por imagens: aqui, incidir no sentido de acontecer – a imagem acontece. Ela exige a luz, precisa ser olhada para que exista em acontecimento.

Em corte e imagem, a ciência refaz o mito da criação. No testamento anatômico, o novo homem é menos plasmado do que inciso.

(...)

O conhecimento anatômico é um processo de purificação da matéria através do corte. Um tipo de purificação racional que a deixa mais precisa, estabilizada, retesada, firme: ao ser dissecada, a massa humoral de fluxos caóticos que nos compõe cristaliza-se em um conceito anatômico – o corpo humano. As imagens¹⁸⁷ o alçam em novas alturas e harmonias: atlas, mapas, alegorias, tratados, sistemas, gravuras, cartografias, pinturas e taxionomias o ordenam, ordenam nosso olhar, produzindo memórias anatômicas do corpo. Percorreremos aqui as memórias desta transformação do corpo em objeto de conhecimento¹⁸⁸ elaborada por imagens, política e esteticamente.

A purificação da matéria (ou do corpo) é um sacrifício que libera a violência original de sua criação, de quando foi forjada por Deus. A idéia de alcançar este estado primordial¹⁸⁹ move a anatomia, que deseja conhecer a matéria e o corpo a partir de uma essência pura – a coisa. Como coisa, o corpo pode ser racionalizado, capitalizado. Ao buscar esta violência original, a coisa em estado puro, o anatomista age a partir de três cortes: o corte da vida, o corte da humanidade, e o corte do eu. Como veremos adiante no ritual

¹⁸⁶ Refiro-me às idéias desenvolvidas por Walter Benjamin acerca da história (BENJAMIN, 1994).

¹⁸⁷ As imagens agem resolvendo a dissolução e coagulando as sangrias, elaborando as pulsões da matéria para serem visualmente contempladas.

¹⁸⁸ Uma discussão sobre a transformação do corpo em objeto de conhecimento pode ser encontrada na tese de doutorado de Ana Márcia Silva, 1999, posteriormente publicada em livro sob o título de *Corpo, ciência e mercado: reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo de felicidade*, 2001.

¹⁸⁹ Subliminar, a idéia de que a matéria original precede a vida; precede da sociedade; precede da relação com o homem.

elaborado no teatro anatômico, estes três cortes são produzidos por aparatos civilizatórios legais, burocráticos, religiosos, acadêmicos e artísticos. O homem, para ser objetificado em corpo-coisa anatômica, passa por um processo de depuração no qual é alijado da vida, depois da sociedade humana e depois da sua extensão cósmica (o corte cria o “eu”, sujeito e o “outro”, objeto). Enfim, para chegar a este estado de coisa, ele sofre três cortes purgativos, como se fosse uma descontaminação. Em primeiro lugar, é necessário que o corpo não tenha vida, ou seja, que seja morto. Depois, que ele não pertença à sociedade, ou seja, que ele seja *desujeitado*, desumanizado. Por fim, um terceiro corte distancia-o do “eu”, sujeito que o manipula, tornando-o objeto, afastado para ser visualmente contemplado e analisado pelo cientista. A distensa semelhança consigo faz a cósmica coesão simpática transformar-se em força de pertença e subordinação. A racionalização anatômica, como veremos, pode ser entendida como um amplo esforço de distanciamento, uma condição política da ciência moderna nucleada pela idéia de corte, ou morte: morte da vida, da humanidade, do eu-cósmico.

Faz parte da cultura da dissecação a impressão de imagens. Imagens trazem memórias visuais, referências iconográficas que imprimem pureza no real, dado em corpo. Uma vasta iconografia produzida por esta cultura tem como tema a morte, pois a pesquisa anatômica impõe esta condição ao corpo.

SUB-CORTE 7(moral-religioso): MORALIZAR PELA MORTE

No ponto central da cena gravada na página de rosto do *De humani corporis fabrica* encontramos um esqueleto. A posição de destaque não é arbitrária. O esqueleto é uma alegoria da morte:

A cena é dominada por um esqueleto segurando um bastão magisterial: isto é, sem dúvida, uma referência aos temas *memento mori* [sois mortal] e triunfo da morte. Trata-se de uma recorrente metáfora na iconografia anatômica, tanto antes quanto depois de Vesalius, mas também uma alusão à importância sustentada por Vesalius para o estudo da osteologia, a estrutura de sustentação da fábrica do corpo humano.¹⁹⁰

Associada a aforismos como *sois mortal*, *o triunfo da morte* e *a dança macabra*, a morte está presente em uma vasta iconografia¹⁹¹ na Idade Média e Renascimento e aparece de modo intenso nos textos e tratados anatômicos ilustrados a partir do século XVI (IMAGEM 43), constituindo-se como a principal alegoria associada à esta ciência. De imediato, a referência à morte lembra-nos a condição do ser humano em estudo na anatomia, mas os aforismos atribuem à morte outras camadas de sentidos:

¹⁹⁰ CARLINO, 1999, p. 44, tradução minha.

¹⁹¹ Um guia introdutório de referências está presente na tradução de “Os versos da morte”, de Froidmont pelas editoras Ateliê Editorial e Editora Imaginário (FROIDMONT, 1996).



IMAGEM 43. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, 1560.

Morte, tu me obrigas a mudar
 Nesta estufa em que meu corpo sua
 Todos os excessos do século.
 Tu levantas sobre todos tua clava,
 Mas ninguém, no entanto, muda,
 E ainda que mude, não se torna sisudo.
 Morte, o prudente teme tua passagem (...)¹⁹²

Encontramos nos *Versos da morte*¹⁹³, escritos medievais de Hélinand de Froidmont, origens¹⁹⁴ da representação da morte alegorizada sob a forma do esqueleto empunhando

¹⁹² FROIDMONT, 1996, p.13.

¹⁹³ FROIDMONT, 1996. Conforme Megale, o poema, que também ficou conhecido como o Cântico das Cruzadas, “interpela a morte com veemência e ao mesmo tempo denuncia uma corrente de indiferenças religiosa” (in FROIDMONT, 1996, prefácio em contracapa).

¹⁹⁴ Conforme apresentação da obra pelo tradutor Heitor Megale, “Essa representação, em suas múltiplas variações, de que as literaturas antigas não dão notícia, invadiu o imaginário coletivo entre 1150 e 1250. [...] Os Versos da Morte, de Hélinand de Froidmont, escritos entre 1194 e 1197, constituem talvez o primeiro testemunho literário de que se tem conhecimento.” (MEGALE in FROIDMONT, 1996, p.9).

uma foice, entre outras múltiplas personificações¹⁹⁵. Seus escritos, rapidamente difundidos, usados em sermões e para animar cavaleiros durante as Cruzadas, trazem-nos testemunhas da morte como uma força impiedosa e involuntária que a todos abate, indistintamente. A alegoria na gravura da aula de Vesalius (que ocorre num proto-teatro Anatômico, como veremos adiante) ecoa memórias da morte não apenas como condição moderna da ciência que estuda o corpo, mas também como um destacado e imperativo apelo visual que age moralmente, convidando-nos a um exame de consciência.

A morte deseja que recordemos nossa vã e fugaz existência, intumescida de lascívia pela pecaminosa carne: *Desejamos nós tanto a carne [Que corrompe tanto a nossa natureza?*¹⁹⁶

O anatomista encarna, em reminiscência, a imagem da morte e dramatiza, publicamente, um espetáculo do terror: os Teatros Anatômicos, também chamados de Teatro da Morte, celebram a força redentora da Anatomia, feito uma Cruzada pela fé científica e cristã:

É na alma que está sem fé
E cujo corpo age sem lei
Que a morte, para sempre, habita.
Cada um tenha, pois, piedade de si
E siga logo esta via
Para evitar a morte súbita.¹⁹⁷

Interpelada com veemência no ritual anatômico, a força simbólica da morte enreda uma espiral de imagens inesquecíveis, ressoando memórias da transformadora Anatomia e da profética¹⁹⁸ Medicina¹⁹⁹. Ao materializar-se como conceito em alegoria, a anatomia reproduz memórias da morte e de seu imperativo moral cristão.

¹⁹⁵ “(...) a morte toma aparência de estranha personagem armada ora com uma clava, ora com uma foice, atirando ora uma pedra com a funda, ora uma rede, armando um laço ou atijando com aguilhão envenenado. Ela maneja singularmente seus instrumentos a pé ou a cavalo” (MEGALE in FROIDMONT, 1996, p.9)

¹⁹⁶ “Ah! Deus! Por que, [por qual mistério [Desejamos nós tanto a carne [Que corrompe tanto a nossa natureza? [Depois isto se paga tão caro! [É uma aposta funesta [Quando a alma toma emprestado à usura [O fel que sempre dura [Por um prazer tão efêmero! [Foge gula! Foge luxúria! [De pedaços assim tão caros não cuida, [E minha sopa me é mais cara!”. (FROIDMONT, 1996, p.76)

¹⁹⁷ FROIDMONT, 1996, p.44.

¹⁹⁸ Conforme Heitor Megale, “Froidmont trabalha com imagens alucinantes e explora continuamente o tom profético em seus versos” (FROIDMONT, 1996, prefácio na contracapa).

Enfim, agindo no coração, a morte é convocada para converter a vida impura,

A morte assim é chamada
Quando a vida não está depurada
Ao deixar a alma o corpo;
(...) O temor e um amor muito forte
De Deus é o maior tesouro
Que um jovem coração pode possuir (...)²⁰⁰

...e assim, relembra as tecnologias de exame da consciência da igreja:

É a sorte comum: espera-se
A morte e depois o juízo.
O único remédio é ainda
Lavar-se completamente,
Sem tardar, arrependendo-se
Do que causa remorsos.²⁰¹

Sawday (1996), pesquisador do imaginário da cultura da dissecação do Renascimento, observa que a imagem da dissecação humana presente na página de rosto da obra de Vesalius é marcada por uma forte carga simbólica que:

(...) demonstra uma densa superestrutura intelectual envolvendo o domínio anatômico do corpo do criminoso no teatro anatômico do Renascimento. Esta superestrutura transforma o corpo. Tendo sido objeto de desprezo e horror, cuja procedência foi a morte na forca, no teatro o corpo é [ritualmente] reelaborado numa icônica lição do destino humano.²⁰²

Continuemos a seguir esta alegoria da morte, entendendo-a como símbolo saturado de sentidos sobre a educação moral (e cristã) do homem e promovida pelo ritual anatômico. Educando pelas imagens do corte, a morte traz memórias da desejosa transformação do corpo em matéria, criando assim, memórias anatômicas.

¹⁹⁹ No Renascimento, a arte médica, baseada nos textos clássicos de Galeno, exalta como sua principal competência a elaboração de prognósticos assertivos em relação às doenças.

²⁰⁰ FROIDMONT, 1996, p.45.

²⁰¹ FROIDMONT, 1996, p.75.

²⁰² Jonathan Sawday, *The body emblazoned...*, 1996, p. 72, tradução minha.

Observemos a imagem, de 1609-1610, do teatro anatômico de Leiden, criado por Peter Pauw²⁰³, professor da cátedra de anatomia em 1589 nesta universidade (IMAGEM 44).

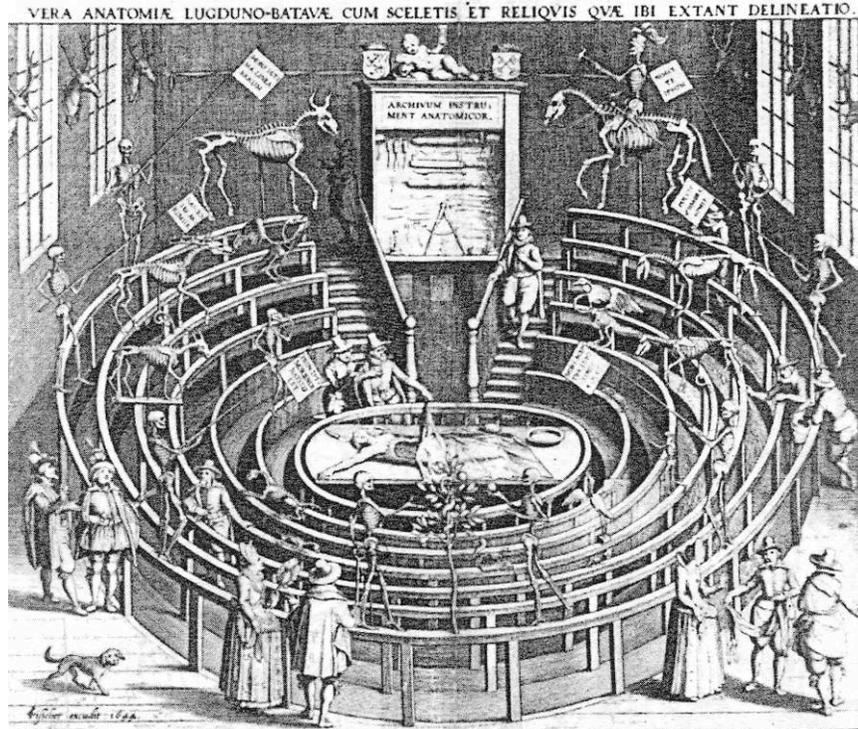


IMAGEM 44. Visão do Teatro anatômico de Leiden, *circa*.1610

Ainda que vazio, o lugar nos lembra seu precursor, o proto-teatro de Vesalius, na página de rosto do *De humani corporis fabrica*: arquibancadas em círculos concêntricos envolvem uma mesa retangular, o palco do corpo dissecado, centro do espetáculo anatômico a ser assistido de pé como dispõe a arquitetura. No alto da cena, um anjo porta uma ampulheta em sua mão esquerda e se apóia em um crânio, alegorias da mortalidade humana. Algumas pessoas andam pelo local: dois homens retiram um tecido que recobre o cadáver na mesa, com o corpo em posição de X, lembrando-nos o homem vitruviano²⁰⁴; um terceiro homem parece se aproximar destes, descendo a escada das arquibancadas; no lado direito da cena, apoiados no guarda-corpo, outros revelam curiosidade pela atitude

²⁰³ Cf. SAWDAY (1996, p.72), o anatomista Pauw, assim como Harvey, o famoso fisiologista que elaborou a teoria sobre a circulação sanguínea, estudaram na Universidade de Pádua, onde nasceu o modelo arquitetônico para o teatro.

²⁰⁴ Discutiremos mais adiante esta referência ao arquiteto romano Vitruvius, a partir da imagem das proporções ideais feita por Da Vinci.

dos dois primeiros homens; no canto inferior da imagem, como próximos da saída, um trio reúne-se observando algo que se parece com um tecido²⁰⁵, mas é uma pele humana escorchada; mais à esquerda, observando um esqueleto que simboliza Adão (a macieira aparece ao lado, com a Eva oferecendo a maçã), um casal aparece de costas, ainda que possamos observar lateralmente a mulher que segura um espelho de rosto em sua mão – talvez seja menos uma referência alegórica da vaidade do que um símbolo do saber de si cultivado pelo reflexivo conhecimento da anatomia, como veremos.

Como o casal, as outras três demais pessoas que compõem a cena demonstram atitudes contemplativas frente ao principal objeto da cena que se repete em toda a extensão da imagem: os esqueletos, ao todo quinze, de humanos e animais. Como se flutuassem na cena, denotando seu uso alegórico, eles alçam estandartes com inscrições morais, aforismos como *Nosce te Ipsum* (Conheça-te a ti mesmo), *Pulvis et umbra sum [u]s* (Somos [apenas] sombra e pó) e o mesmo que encontramos na página de rosto do Vesalius: *Nascentes Morimur* (Nascemos para morrer), entre outros.

Além da função de espetáculo, sugerido pela arquitetura, aqui o teatro é também usado como espaço de visitas em um tempo cotidiano, aberto à contemplação, como se fosse um museu-memorial, um lugar de edificação de memórias. Espaço de educação, o teatro é muito mais do que um lugar onde o anatomista, a audiência e um corpo (de um criminoso) compõem uma cena de dissecação com fins de desenvolvimento científico. Para Sawday (1996), o teatro anatômico é *uma aula arquitetônica sobre a mortalidade humana – um gabinete [que age como um memorial] da morte*²⁰⁶, ou ainda, *o que nós vemos é uma extravagante aula de arquitetura sobre a mortalidade humana.*²⁰⁷

Ressoando as imagens literárias de Froidmont, a morte age numa espécie de cruzada pela fé, educando moralmente o homem no ritual anatômico. A anatomia, ciência que se institui modernamente em meio a uma ampla tensão de forças com os poderes eclesiásticos, legais, governamentais e acadêmicos, gesta em si um desejo profundo de reconciliação do humano com as leis da cidade e de Deus. Seu teatro, ou templo

²⁰⁵ Esta semelhança provavelmente faz referência às teologias que circulam sentidos do corpo como vestimenta da alma.

²⁰⁶ Coloquei entre colchetes alguns sentidos produzidos pelo texto de Sawday presentes nas entrelinhas da citação. No original, “the theatre was an architectural lesson in human mortality – a cabinet of death” (SAWDAY, 1996, p.73).

²⁰⁷ Ibidem., p. 72.

anatômico, é o lugar litúrgico de celebração desta nova aliança. Se a morte age como mobilizadora da consciência moral do espectador e visitante do teatro, ela o faz preparando-o para assistir a verdadeira experiência anatômica, um ritual espetacular que funda a anatomia moderna – as demonstrações públicas.

Consideramos as demonstrações, ou lições públicas de anatomia, como a primeira expressão de um conjunto de três tecnologias da dissecação que marcaram a insurgência do estatuto moderno da ciência anatômica. São elas: as *demonstrações públicas*, as *imagens didáticas* e o *teatro anatômico*.

Em seu conjunto, estas tecnologias operam sobre o corpo – dado como decaído, impuro –, e imprimem nele um esforço técnico (científico e artístico) de purificá-lo em harmonias racionais para conformá-lo às leis da cidade e de Deus. A idéia da morte, neste sentido, é um apelo às memórias cristãs elaboradas no imaginário medieval. A anatomia reelabora estas memórias morais apresentando um programa moderno de racionalização do corpo por meio de tecnologias da dissecação fortemente desenvolvidas em termos visuais²⁰⁸.

Estas tecnologias dissecativas são expressões de desejos de racionalização-depurativa elaboradas materialmente em três produções culturais que germinam idéias de modernidade, experimentadas como três programas educativos:

- **As demonstrações públicas:** verdadeiras aulas-espetáculos com forte caráter político, aconteciam em grandes centros acadêmicos com regularidade anual, geralmente durante o Carnaval, destinadas não apenas aos estudantes, mas às autoridades em geral;

- **Os teatros anatômicos:** Construídos como memorial, trata-se de um lugar especialmente arquitetado para abrigar as demonstrações públicas e veicular as alegorias anatômicas;

²⁰⁸ Com um peculiar apelo aos sentidos, as tecnologias da dissecação fazem parte de uma cultura da dissecação com fortes influências barrocas.

- **As imagens didáticas:** Desenhadas e gravadas como um livro guia, plenas de realismo, conduzem a leitura como simulação objetiva de uma experiência de dissecação e sugerem que o olho percorra o corpo a partir de camadas para chegar a sua estrutura profunda.

2.3. Tecnologias da dissecação

As tecnologias da dissecação são formas de elaborar consciências sobre o corpo dissecado; uma série de idéias-ações que são como mecanismos de defesa antropológicos e religiosos que cuidam da regulamentação da profanação do corpo.

As demonstrações públicas (as aulas espetáculos)

Sigamos pela imagem do teatro anatômico de Leiden (IMAGEM 45), agora apresentado num momento de demonstração pública: uma aula de anatomia, feita em ritual, imaginada em liturgia.



IMAGEM 45. Visão do Teatro anatômico de Leiden, *circa*. 1610.

Na mesa, ou altar de dissecação, deita-se o corpo a ser sacrificado. Na verdade, um segundo sacrifício, pois o desgraçado geralmente ali prostrado foi condenado à morte por algum crime hediondo contra a sociedade, no caso, a cidade de Leiden, representada num quadro com um plano panorâmico no alto da cena. Ou seja, trata-se de um corpo caído da cidade, decaído da civilização. Como vimos na imagem do teatro vazio (IMAGEM 44), os dois esqueletos que ocupam a posição central da cena fazem referência a Adão e Eva: ela oferece uma maçã na mão direita, ele porta uma espada; entre eles, uma macieira, na qual uma serpente se insinua. Encenam o momento da queda. Segundo Sawday (1996), esta queda é também uma referência ao momento em que *a morte aparece* [pela primeira vez] *no mundo*²⁰⁹.

Uma ampla malha de referências simbólicas²¹⁰ e tecnologias dissecativas agem sobre o corpo tentando regenerá-lo de sua queda (IMAGEM 45): a cidade de Leiden é evocada ao alto, juntamente com o ornamentado brasão da sua universidade. Logo abaixo; uma pequena multidão de espectadores envolvem o corpo em sete círculos concêntricos de arquibancada; o dissecado é posicionado com um dos braços estendidos em diagonal alta, trazendo referências do homem vitruviano; ferramentas gigantes preciosamente arranjadas numa caixa quadrada ocupam o ponto central da cena – são instrumentos utilizados por arquitetos, talvez pelo “Arquiteto”, simbolizando a criação; um amplo compasso de pontas secas flutua sobre a cabeça do anatomista indicando o vértice de um triângulo equilátero subliminar que tem como outros dois ângulos os esqueletos de Adão e Eva; o anatomista encontra-se exatamente ao centro do triângulo equilátero; o corpo dissecado, de uma mulher, estende-se como se formasse a linha de base do triângulo; um enorme livro é disposto sobre a mesa e Pauw, o catedrático, gesticula em sua direção, ato que lembra uma bênção; sua outra mão está aberta, suspensa sobre o peito do corpo aberto, acima do coração; o anatomista, impostado menos como um cirurgião que manipula o corpo do que como um sacerdote em um ato litúrgico, conduz a aula de anatomia, ou melhor, sua forma ritualizada: a demonstração pública.

²⁰⁹ “A coleção de esqueletos animais, simbolizando o domínio sobre a criação, uma vez possuído por Adão e Eva, e as instruções moralizadoras anunciadas pelos esqueletos humanos no teatro, são expressões do triunfo da morte, congelada, como teria acontecido no momento de sua primeira aparição. Somado a isto, o *banner* sustentado sobre a cabeça de Adão nos anuncia: *Principium Moriendi Natalis est* – o princípio da morte é o nato” (SAWDAY, 1996, p. 73, tradução minha).

²¹⁰ Cf. SAWDAY, 1996, p.74.

A construção da cena abre camadas de sentidos que fazem referência à simbologia cristã e seus atos litúrgicos de purificação. Conforme nos lembra Sawday (1996), na demonstração pública realizada no

(...) teatro, o corpo não é meramente transformado, ele é transfigurado. Os instrumentos (simbolizando Deus, o divino arquiteto do templo humano) pairam sobre o Pauw, como se estivessem sancionando suas explorações na estrutura humana. O triângulo (...), uma ilustração da trindade, projeta-se no cadáver que havia sido aberto (...) caído, mas agora regenerado na mesa de dissecação.²¹¹

As imagens das demonstrações públicas, ilustradas em alguns tratados anatômicos dos séculos XVI e XVII, traduzem em grande parte esta simbologia presente nestas imagens produzidas para o anatomista Peter Pauw entre 1609 e 1610. Agindo como um poder instituinte que quer se aproximar de um micro-universo sagrado – o corpo, templo erigido sob os auspícios da igreja –, a anatomia elabora-se em imagem evocando a mística cristã, a astrologia, a arquitetura e a cidade ideal, um conjunto amplo de referências que compõem a estrutura da cena, elevando a força simbólica de suas aulas-litúrgicas, as chamadas demonstrações anatômicas. Conforme Sawday (1996), sobre as gravuras ora analisadas:

O que nós vemos na imagem não é meramente a dissecação de um criminoso, nem é simplesmente uma aula sobre o orgulho civil [uma ode à cidade de Leiden]. O que vemos é uma engenhosa elaboração do simbolismo da última ceia. A pose sacrificial do corpo (do qual o coração parece ter sido removido), a postura que o anatomista se insere, como se fosse um padre na missa (...) o movimento de Adão e Eva, os primeiros pais, em cada um dos lados da dissecação, todos estes elementos são combinados para dispor a injeção final de Cristo na última ceia: ‘este é o meu corpo, tome-o e coma-o’. Em outras palavras, o que Pauw demonstrou à audiência que o circunda não é o princípio da morte, simbolizado pelo teatro vazio, mas o princípio da vida eterna.²¹²

Entendemos tais elaborações simbólicas como um grande esforço político da anatomia para receber a concessão de exploração do corpo pelos poderes eclesiásticos, governamentais e acadêmicos. Uma complexa rede de jurisprudências culturais, religiosas e legais resguardam o cidadão em sua existência humana, garantindo integridade para seu corpo e alma, em sua natureza civil e de fé:

²¹¹ SAWDAY, 1996, p.74.

²¹² SAWDAY, 1996, pp.74-75.

“Nos séculos XVI e XVII no estado papal a atividade dos médicos e, por consequência, dos anatomistas, era controlada por um seletivo grupo de *doctores* (os *protomedicus*, membros da universidade, *lectores* e o médico papal), por meio de uma normatização precisa e uma organização institucional (...) Esta estrutura piramidal, que era encabeçada pela igreja, mesmo se às vezes apenas formalmente, impunha um código ético e profissional de conduta para os médicos, como os estatutos demonstram, absolutamente alinhados com os princípios religiosos nos quais toda a máquina do estado estatal funciona. Qualquer que seja o ato médico, seja diagnóstico, prognóstico, terapêutico, didático, ou envolvendo pesquisa, não poderia contradizer estes estatutos. O que também incluía as práticas [públicas] de dissecação.”²¹³

A profanação deste cidadão, mesmo aqui um criminoso, precisa ser narrada de maneira virtuosa²¹⁴ para ecoar harmonias sociais. A demonstração capitaliza²¹⁵ esta culpa. A anatomia sacrifica²¹⁶ sim, mas a violência é ritualizada num drama de punição pública e visual cujo objetivo último é a redenção, a vida eterna.

As imagens, pois, recorrem a uma farta carga simbólica, mostrando erudição e ecletismo, e aparecem plenas de formas perfeitas. São imagens com forte apelo social, como se quisessem convencer a todos que a anatomia tem uma natureza ligada ao bem e convencer toda a tradição que a anatomia eleva as qualidades virtuosas do mundo, e não seus defeitos. A permissão social²¹⁷ para agir profanando o ser humano e manipulando a

²¹³ CARLINO, 1999, p.77

²¹⁴ Carlino cita uma obra chamada *Ricordo del ben morire* (Brescia, 1589), na qual Bartolomeu d’Angelo dirige-se a uma pessoa que enfrenta uma execução pública: “Você está mostrando que o divino Deus te ama pois Ele permite que morras executado justamente [giustiziato] ... o que significa morrer justificado se não pagar com a própria vida o débito que a alma tem para o mundo e para o diabo pelos pecados cometidos, fazendo assim que possas ficar livre e retornares para Deus, seu criador?” (*apud* CARLINO, 1999, p.110). Conforme nos lembra Carlino, a sequência de vinte missas rezadas pela alma dos dissecados no ritual anatômico simboliza a passagem pelo Purgatório, já que o criminoso não teria acesso imediato ao Paraíso (CARLINO, 1999, p.111).

²¹⁵ Para assistir uma demonstração pública, “Era requerido o pagamento de uma ‘taxa’ [às vezes exorbitante e questionada pelo público], que era uma despesa de admissão para o espetáculo (...) Os fundos coletados por meio destas taxas eram usados para cobrir as despesas de dissecação e “se houvesse dinheiro excedente, seria ofertado a Cristo, para a alma do anatomizado” (CARLINO, 1999, p. 78)

²¹⁶ É comum encontrarmos, no discurso médico deste período, justificativas da prática das dissecações utilizando a idéia de sacrifício. Nas biópsias, a prática dissecativa mais regulamentada e freqüente neste período, são entendidas como esforços científicos para a descoberta dos princípios da morte (e da vida), a serem futuramente aplicados para a salvação de outras vidas. Sawday (1996) narra a história de uma mãe que morre e deixa uma autorização para seu corpo ser anatomizado com o objetivo de salvar a filha, portadora de uma mesma doença congênita.

²¹⁷ Um regime de procedimentos envolvendo oito sessões deveria ser rigidamente seguido, conforme o estatuto romano de 1584: “(1) “Uma licença deveria ser obtida pelo Vigário, solicitada ao Papa”; (2) “O corpo para dissecação deve ser obtido junto ao Senado e ao Governo”; (3) “O programa da dissecação (*fiant Capitula*) deve ser exposto, para que não ocorra de modo confuso, de forma coerente com os costumes e a disponibilidade do tempo”; (4) “O local deve ser preparado, com instrumentos, bancos, mesas... e outras coisas similares”; (5) “A pessoa que ocupará a posição de *lector* deve ser selecionado... assim como o são os melhores para serem os Médicos da Universidade”; (6) “Os dois *censors* devem ser selecionados, um deve servir como demonstrador [*demonstrator*] e o outro como dissecador [*sector*]”; (7) “Alguém deve estar disponível para transportar os pedaços para serem enterrados”; (8) “No final dos ritos funerários anatômicos devem ser celebradas ao menos vinte missas para a alma do falecido” . A citação é uma compilação do manuscrito da reforma dos estatutos promovida por Antonio Porta, *protomedico* em 1584 (*in* CARLINO, 1999, p. 78)

morte foi, sem dúvida nenhuma, o principal entrave político para que esta ciência pudesse se constituir no mundo moderno. Nas demonstrações anatômicas, esta permissão é elaborada por um ritual que lembra um ato religioso para salvar o corpo caído do homem impuro, uma simulação dos desejos de aplicação social da ciência anatômica que, no auge da modernidade, vai instituir um paradigma mecanicista²¹⁸ com amplo alcance para se afirmar como redentora do mundo.

Assim, a anatomia precisa garantir que os corpos sacrificados em seu ritual dissecativo não sejam confundidos como partes corruptas de uma bruxeadada profanação macabra. Ainda que profundamente ritualizadas em uma mística de elevação, as demonstrações anatômicas foram alvos de muitos protestos da população européia durante os séculos XVI e XVII²¹⁹, criticadas justamente pelo seu caráter profano e pelos seus procedimentos cruéis, embalados pelas inúmeras histórias fantasmagóricas dos casos de dissecação de pessoas consideradas mortas que ainda viviam. As inúmeras disposições legais e burocráticas parecem ser uma tentativa de amenizar este problema antropológico da dessacralização do corpo, o que incluiu a regulamentação das punições nas cortes inglesas e italianas: criminoso, homicida, estrangeiro [e pobre] eram pré-requisitos comuns a várias jurisdições para facilitar esta transformação do corpo humano em matéria a ser manipulada (IMAGEM 46). Para que, conforme sugerimos, o corpo fosse novamente sacralizado na mesa de anatomia, durante as demonstrações públicas.

²¹⁸ Tal paradigma concebe a natureza como uma máquina, obedecendo a relações de causalidade necessárias, automáticas e previsíveis. Dentro da filosofia mecanicista, que tem Descartes como um dos expoentes, o relógio se tornou uma metáfora exemplar para o corpo.

²¹⁹ Cf. CARLINO, 1999 e SAWDAY, 1996.



IMAGEM 46. William Hogarth, *The Reward of Cruelty* (*A recompensa da crueldade*), políptico da série 'Os quarto estágios da crueldade', 1751 (gravura)²²⁰

Apesar de elaborar estas tecnologias de dissecação²²¹ em um extenso programa visual que “que justificasse racional, política e esteticamente as demonstrações públicas de anatomia”), uma tensa e meticulosa negociação permaneceu ressoando entre os poderes da igreja e da academia para a construção desta permissão à profanação de corpos. Um constrangimento de tal envergadura para a natureza sagrada do homem precisava ser muito bem articulado dentro dos tempos e espaços da cultura cristã. Em 1602, uma nova resolução romana deliberou sobre o assunto de maneira precisa, repercutindo em muitas universidades européias: estabelecia que as dissecações deveriam ocorrer durante o fim

²²⁰ Sentenciado culpado, Hogarth (IMAGEM 46) grava a história viciosa do garoto Tom Nero, que acaba sendo castigado numa demonstração anatômica do Royal College of Surgeons. A representação da medicina traz certo tom de escárnio, pois Hogarth era um severo crítico das funções sociais destas anatomizações.

²²¹ Conforme já apontadas, consideramos as seguintes tecnologias de dissecação como parte deste programa visual: as demonstrações públicas, o teatro anatômico e a imagem didática.

do primeiro trimestre e, para ser mais exato, durante o feriado de Carnaval. Já era fato que elas aconteciam entre janeiro e fevereiro, o inverno europeu, quando as condições de temperatura favoreciam tecnicamente a dissecação e as condições de preservação do cadáver; o estabelecimento oficial da data em meio a um feriado também permitia que os estudantes e *lectors* (mestres que conduziam as demonstrações) pudessem acompanhar com mais liberdade o extraordinário evento, justificado de um ponto de vista didático e espetacular. A estes acordos técnicos soma-se a providencial simbologia cristã do calendário carnavalesco, o único período claramente definido no ano durante o qual certos comportamentos, geralmente considerados transgressivos, são permitidos em virtude de um pacto social implícito:

Se a dissecação era considerada macabra e sacrilegiosa em certos aspectos, sendo vista como apenas parcialmente permissiva – um ato que suspende e evita a proibição apenas por estar circunscrita em certas regulações e sob um rigoroso cerimonial –, então realizá-la durante o Carnaval implicava também, na esteira de outras práticas transgressivas, uma temporária permissividade gerada pela esfera lícita do ritual²²²

Tolerada dentro do período cristão elaborado para as práticas da carne – referentes à comida, sexo e violência –, as dissecações passam a serem experimentadas dentro desta gama de práticas eróticas. Ali, a profana anatomia celebra e elabora, em civilidade pública, a gestão acadêmica das pulsões da carne. Assistida por detrás de máscaras e roupas carnavalescas²²³, tais demonstrações públicas, ao longo do século XVII, deixaram de ser circunscritas a uma esfera propriamente acadêmica para serem popularmente apropriadas como cultura e, para sermos mais específicos, para serem experimentadas numa espécie de programa educativo e visual, dado aqui como cultura da dissecação:

(...) [assim] nós podemos entender o drama ritualístico que envolve a demonstração anatômica renascentista: o cuidadoso posicionamento das cadeiras de acordo com as posições sociais; a performance musical (como ocorria em Leiden e Pádua) durante a dissecação; o cortejo que anunciava a chegada dos anatomistas, a organização da aula ‘com todas os [símbolos] cerimoniais, [agregando o máximo de] sentidos possíveis’; a frieza das palavras formuladas com as quais, em Bologna, por exemplo, a lição anatômica

²²² CARLINO, 1999, p. 81. Tradução minha. A citação continua assim: “Mesmo se a dissecação era considerada um ato profano e transgressivo, ela era tolerada porque acontecia num tempo no qual todas as formas de subversão e inversão eram concebidas sob a guisa do ato performático.”

²²³ A partir do século XVII, com a participação do público ‘carnavalesco’, era comum a utilização de trajés e máscaras típicos da festa.

começava: ‘Nosso tópico para a aula de hoje é um enforcado’. Todos estes elementos testemunham uma série de confrontações entre as formas de conhecimento que [passam a] guiar o entendimento do corpo humano.”²²⁴

A cultura da dissecação, demonstrada publicamente em anatomia, produz e ritualiza a racionalização das memórias do corte, da separação, do *anatomé*. O corte é o modo de governo da anatomia. Do governo da vida, da cidade e das idéias: a vida é governada pela morte; a cidade, pela arquitetura; as idéias, pela didática. O corte ajuda a criar fronteiras de separação²²⁵. Ajuda a separar o homem da morte, a gestão da morte, ajuda a gestão da cidade, a gestão das idéias. Purifica pela morte o vivo, pelas estruturas da cidade, os homens; pela organização das idéias, o corpo, em seu interior, objetivo.²²⁶

Simulando rituais sacros, o governo enreda celebrações espetaculares em um programa visual completo: as dissecações públicas, os teatros anatômicos e as imagens constituem as tecnologias de dissecação deste governo. Experimentar, naturalizar, fragmentar e mecanizar.

As demonstrações anatômicas são, enfim, lugares de separação e confrontação:

(...) tais confrontações eram somente uma das muitas que tomaram lugar nestas lindas e elaboradas estruturas. Em Padua e Leiden, e em teatros construídos às suas imagens, o vivo faceia o morto, o conhecimento encara a ignorância, a virtude cívica encara a criminalidade, e o poder judicial confronta o individual. De fato, como uma performance teatral, a demonstração anatômica projeta-se no palco para se apropriar [da alma] deste, portador das virtuosas estruturas vitruvianas [de harmonia]. O *locus anatomicus*, o lugar da anatomia, conforme descrito pelo anatomista francês Charles Estienne em 1545, deveria ser uma valiosa estrutura de exibição comparável [em ostentação e harmonia] a ‘algo que é exibido em um teatro’.²²⁷

Sigamos, pois, para o teatro anatômico, deixando três imagens ressoando ao fundo, como um preâmbulo, ou ainda, como uma primeira camada de transparências.

A primeira, o Teatro Anatômico de Pádua (IMAGEM 47):

²²⁴ SAWDAY, 1996, p. 75. Tradução minha.

²²⁵ O corte é também o sacrifício, o que escorre sangue e purifica. A anatomia sugere o corpo cortado da cultura e tenta fundado em uma natureza. Corta as emanções do céu e é visualmente o recriado em uma autonomia mecânica.

²²⁶ Assim: vida-morte (corpo), cidade-arquitetura (natureza) e idéias de si-escola (microcosmo).

²²⁷ SAWDAY, 1996, pp.75-76.



IMAGEM 47. Teatro anatômico de Pádua, construção do século XVII, vista superior com um corpo na mesa de dissecação.

A segunda, o Teatro Anatômico de Bologna:

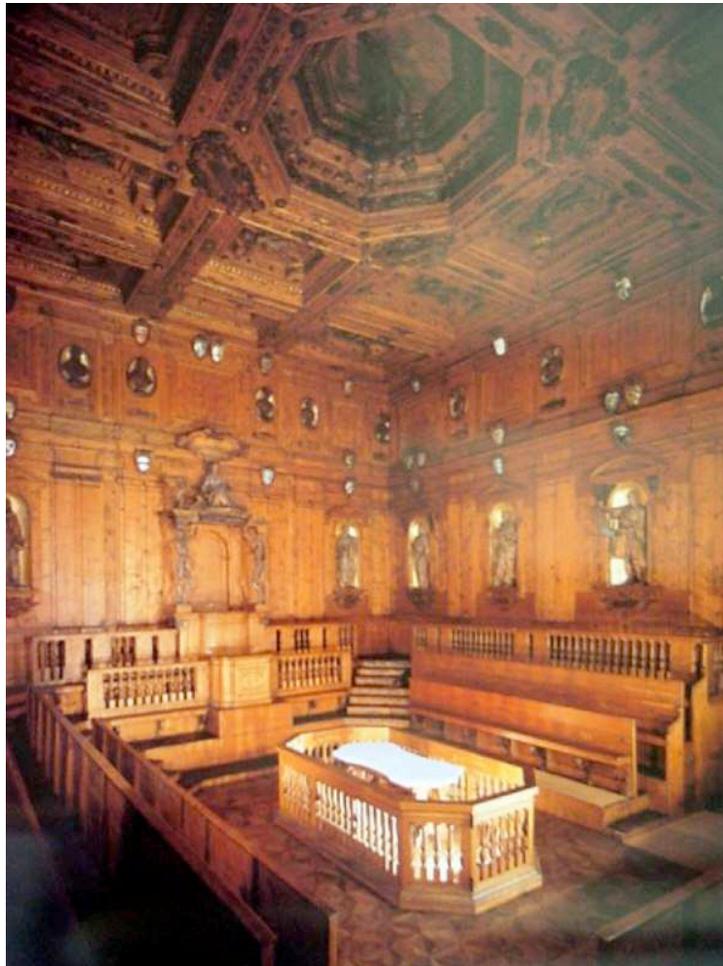


IMAGEM 48. Teatro anatômico de Bologna, construção do século XVI.

E a terceira, uma planta do Tempietto de Bramante:

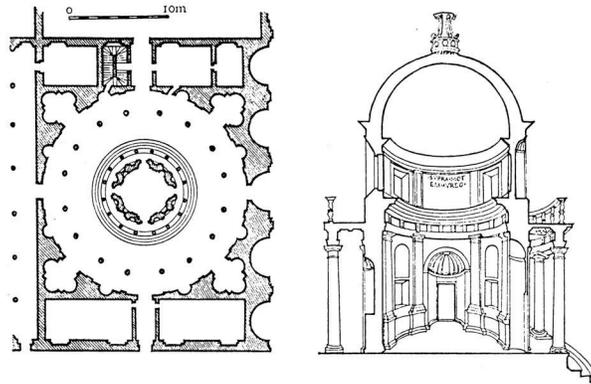


IMAGEM 49. Donato Bramante, *Tempietto, S. Pietro in Montorio*, Roma. Cripta datada de 1502.

Projeto (segundo Serlio) e corte (segundo o Codex Coner)

(...)

Encerremos este capítulo com um comentário de Wolfgang Lotz sobre o Tempietto, cujas estruturas persistem em memórias arquitetônicas nos Teatros Anatômicos:

A adequação litúrgica do Tempietto é bastante secundária; o “conteúdo” real do edifício é o seu exterior. O Tempietto está ali para ser visto, e não utilizado; é um monumento no sentido tradicional, não uma igreja. Essa é, provavelmente, a idéia que esta por trás da curiosa afirmação de Serlio, de que o edifício “não é grande, mas foi construído unicamente em memória [de São Pedro] (...). Por sua linguagem e estrutura formais, assim como por seu projeto de capela memorial, o Tempietto está mais próximo da natureza essencial da arquitetura clássica do que qualquer edifício religioso do *Quattrocento*.²²⁸

²²⁸ LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 11-2.

O teatro anatômico (lugares de educação)

- a arquitetura que sustenta o olhar -

Abrimos mais uma vez a página de rosto do enorme livro *De humani corporis fabrica* (IMAGEM 50) Alguém é exposto ao centro, cadáver de uma mulher nua. A situação não parece corriqueira ou usual, o ambiente é confuso, tumultuado, ainda que pareça fechado. Círculos concêntricos formam uma pequena arquibancada, e seu esforço formal lembramos um concerto, ou uma exibição, um espetáculo, um altar, sacrifício... ocorrem-nos suspeitas várias em nosso primeiro olhar para o ambiente que emoldura o corpo. Prefiro não esquecê-las...



IMAGEM 50. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1543 (página de rosto)

As colunas coríntias trazem-nos Roma à lembrança, emolduram a cena e apontam para a sacada, que desenha o espaço em formas mais literais, precisas. Os arcos vazam os

espaços entre as colunas; alguns espiam. Talvez haja uma única mulher, ali, do lado direito. Um véu contorna seu pescoço e cabeça, entre as sombras. Lembramo-nos que também mulher é a Anatomia, nossa alegoria inicial. O ambiente frio, em dezembro ou janeiro, apazigua os odores dos bichos, da mulher-corpo deitada e dos homens, que movimentam a cena com suas paixões. No centro do espetáculo, revolve o mundo o anatomista Vesalius, tratando das suas origens. Alguém atrás, ao invés de observar a mulher-corpo deitada, lê um possível livro de Galeno, desenhado na extensão da segunda coluna, ou em seu propósito, segundo Vitruvius. O esqueleto ao lado, feito de fragmentos de muitos outros, une o ponto de fuga da perspectiva ao cadáver, apontando para a sua cabeça. Ela olha para o rosto de Vesalius, como uma sombra a ser conquistada. Pelo tônus dos seios, pés e coxas, deita como viva - o corpo, desenhado sobre o quadrante da mesa, e esta no centro do templo circular. Sacrificada em ritual pela Justiça e oferecida à Medicina como corpo sacro, parece já ter sido perdoada por tudo que fez, a Anatomia. O tempo dissolverá o corpo em três dias e três noites, começando pelas vísceras até os estratos mais altos na hierarquia do reino. Vesalius toca o corpo sobre a mesa, mas já não a observa.

A xilogravura da página de rosto é generosa em seus finos detalhes, e nos oferece uma sensação de volume incrível, por causa do cuidado com as sombras e a construção da perspectiva. O efeito intensifica o movimento revoltado da cena, e permite a quem olha uma circulação líquida, aberta às ondulações e diálogos entre os corpos. Todo este movimento dá-nos pistas para percebermos que se trata de uma cena pública e aberta e, conforme lembram Saunders&O'Malley²²⁹, a própria disposição temporária das arquibancadas em madeira era muito comum até 1583-4, quando os cursos na Universidade de Pádua foram transferidos para as salas de aula internas. A quantidade de pessoas compondo a cena e a própria qualidade da gravura engrandecem o brilho da obra, garantindo sintonia ao tom eloqüente pretendido por Vesalius. A imagem parecia anunciar o tom de euforia com o qual sua obra seria recebida na recém-fundada Universidade de Pisa, onde fora a convite de Cósimo de Médici, Duque da Toscana, para ministrar um curso de anatomia, no inverno de 1544, período propício para as dissecações. Saunders&O'Malley narram assim o fato:

²²⁹ VESALIUS, 2002.

Vesalius chegou em 22 de janeiro de 1544. O material de dissecação foi enviado para Pisa em barcos pelo rio Arno, e foi montado um anfiteatro provisório para o evento. As demonstrações anatómicas foram tumultuadas pela queda do tablado do anfiteatro, tão grande era a multidão a presenciá-las. O curso estendeu-se até ser interrompido pelo início da Quaresma. Vesalius conservou por muito tempo na memória o inusitado reconhecimento dos italianos, por ter sido convidado a proferir, no período de apenas um ano, palestras em nada menos que três academias: a de Pádua, a de Bolonha, e de Pisa. Ele considerava o aplauso dos italianos, sempre muito gentis para com ele, uma compensação pela má receptividade que seu trabalho teve em Paris e em Louvain.²³⁰

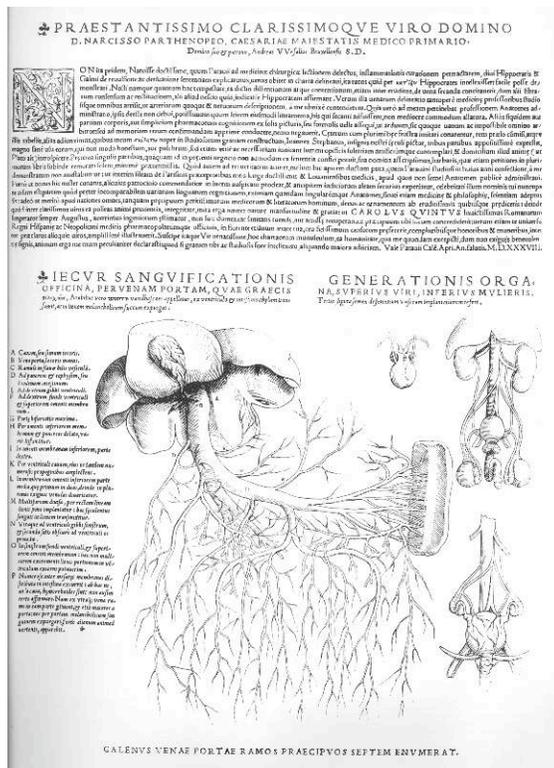


IMAGEM 51. Vesalius, *Tabulae Sex*, 1538

Em sua itinerância pedagógica, Vesalius não exibia apenas um discurso. Como parte de seu Programa educativo, publicou as *Tabulae Sex* (1538) (IMAGEM 51), remetendo-nos às populares "folhas fugidias", ilustrações didáticas presentes até o fim do século XVI, e impressas em uma única folha grande de papel, destinadas a popularizar informações em língua vernacular, ou servir de referência para os estudantes ou cirurgiões-barbeiros pouco cultos.

²³⁰ SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 34

Vesalius renovou o design e o conteúdo destas folhas, incorporando o caráter abstrato da fisiologia da época. No momento em que ministrou esse referido curso, provavelmente carregava em mãos seu magnífico e ilustrado *De humani corporis fabrica*, impresso há apenas 5 meses, e apresentado a seu mecenas, o Imperador Carlos V (de quem seria médico imperial, futuramente), com uma cópia especial do *Epitome*, seu livro *magnificamente encadernado e impresso em papel-pergaminho*²³¹ por Iohannes Oporinus, escolhido pela excelência de seu trabalho na cidade das famosas editoras, a Basiléia.

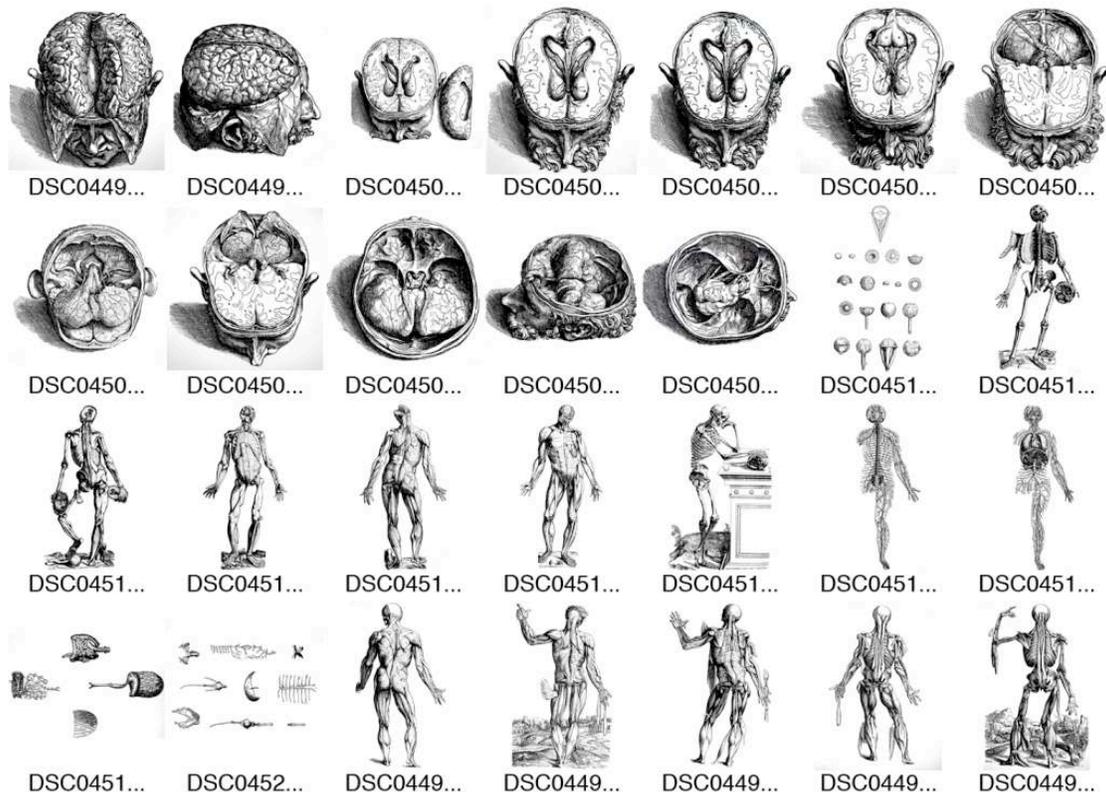


IMAGEM 52. Vesalius, *Epitome*, 1543 (compilação de várias imagens)

O *Epitome* (IMAGEM 52) era uma via paralela à estrada principal de seu livro, destinado aos estudantes que se iniciavam na arte médica, sendo mais sintético (e didático) por seguir uma narrativa topográfica e estritamente visual, partindo dos músculos, passando

²³¹ SAUNDERS e O'MALLEY in VESALIUS, 2002, p. 33.

pelas vísceras e chegando aos vasos e suas partes, ou seja, uma obra destinada a ser um guia para os estudantes, repleto de gravuras, e com o mínimo de descrições e orientações textuais.

Em suas demonstrações anatômicas, Vesalius levava um volumoso material de dissecação pré-preparado, *enviado em barcos pelo rio Arno*, com ossos, juntas, e diferentes cortes, que daria ordem à sua fala ao longo do curso; e literalmente montava a cena de sua aula, com uma cenografia de mesas, ferramentas e corpos dispostos em seu anfiteatro provisório com arquibancada circular, e montado por ocasião do curso, num desenho diferente da estrutura formal das aulas tradicionais de anatomia. Em sua metodologia de ensino, ele eliminou a tribuna, móvel construído num plano superior à mesa, de onde os mestres anatomistas proferiam suas aulas (IMAGEM 53), e discutiam aspectos filosóficos da anatomia.

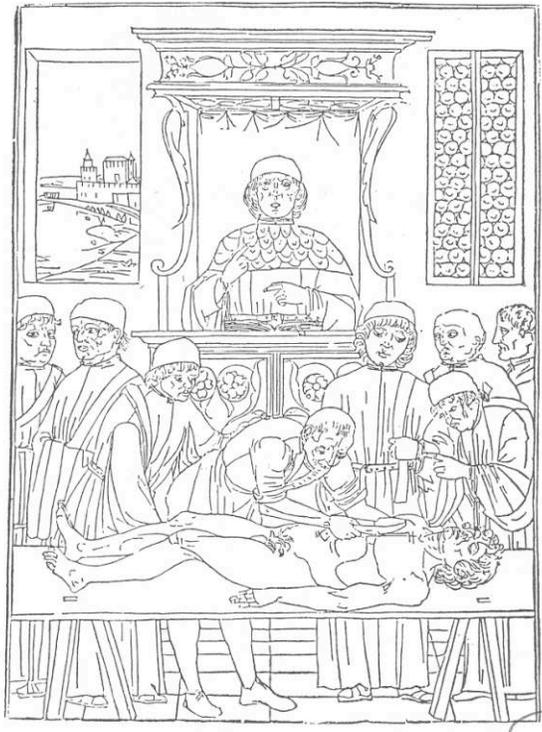


IMAGEM 53. John of Ketham, *Fasciculus Medicinae*, Veneza, 1522.

Nesta tradição, eles solicitavam aos demonstradores (cirurgiões-barbeiros) que ilustrassem seu discurso indicando e dissecando nos corpos os locais e estruturas corporais referidas em sua fala. Como podemos observar na página de rosto do *De*

A tumultuada aula de Vesalius acontece num local público, provavelmente aberto (podemos observar plantas aéreas no primeiro arco, da esquerda), envolto por uma construção com arcos romanos e colunas da ordem coríntia, protegidas por uma laje de pedra (o ábaco) e ornamentadas por folhas de acanto²³³, formas empregadas do século XVI em diante, modeladas a partir de referências desenvolvidas no Fórum de Roma, um local que aparece aqui com poucos significados, mas já irradia intenções. O ambiente improvisado para a aula permite a circulação não apenas de estudantes, mas de diferentes cidadãos, divididos em atenção e dispersão. Bem distantes, atrás das colunas, escondem-se olhares sorrateiros, tentando espiar algo. Mas, olhar quem, ou o quê, exatamente? A pesquisa e aprendizado das estruturas anatômicas acontecem por meio de um olhar perspicaz ao corpo, numa relação de bastante intimidade, pois as estruturas são mínimas, e as distinções muito sutis. Distinguir um nervo de um tendão, artéria ou veia não é algo tão óbvio, e o próprio Galeno já citava tal incapacidade de indistinções quando queria desqualificar algum anatomista²³⁴. Ao imaginarmos a documentação de uma aula objetiva e instrumental de anatomia, faríamos uma fotografia baseada em planos zoom e detalhe, e muito pouco de conjunto e/ ou panorâmico, ou seja, a própria distância que os espectadores assistem a dissecação, impede o minucioso trabalho de reconhecimento das estruturas que, em muitas vezes, é também auxiliado pela sensação tátil²³⁵.

O espetáculo da aula estava muito distante desta observação íntima que ele e seus companheiros experimentavam nos ossários e cemitérios. Tal percepção nos sugere que as famosas aulas de anatomia de Vesalius, em espaços públicos e privados, não confortavam as expectativas do aprendizado objetivo e prático da anatomia, e mais uma vez lembramos uma grande quantidade de imagens presentes em diferentes tratados de anatomia que nos exibem os corpos em planos de conjunto, com enquadramentos mais distanciados. Como espetáculo, as aulas deste anatomista atendem a certas funções sociais que parecem não se encerrarem no aprendizado puro e simples da retórica anatômica, exibida nos corpos estendidos nas mesas de dissecação. Se o público não aprende a anatomia, ele é educado para quê, então? Para sentirmos melhor isso,

²³³ Francis Ching, *Dicionário visual de arquitetura*, 2000.

²³⁴ GALENO, 1997.

²³⁵ "tendo aprendido por longa e cansativa observação, nós, com os olhos vendados, às vezes ousávamos apostar com nossos companheiros que, no período de meia hora, nenhum osso nos seria [visualmente] ... [reconheceríamos todos] pelo toque" (VESALIUS, 2002, p. 33).

precisaremos desfazer uma redução abstrata que estamos utilizando até agora: o corpo.

Ao utilizarmos o "corpo" para descrever este Outro que se estende na mesa de dissecação, aniquilamos sua vida cívica, e humana, extinguindo qualquer possibilidade de passado social. O "corpo" é, enfim, uma abstração neutralizante, sem história, inumana. Investiguemos um pouco esta origem do cidadão que, durante todo este trabalho, foi por nós abstraído em corpo. Começaremos do fim, quando as negociações entre as instituições jurídicas e médicas enfim chegaram a um acordo sobre o destino destes homens, na legislação do Reino Unido, no final do século XVIII:

*Murder Act of 1752*²³⁶

§1 "(...) [para] um verdadeiro terror e marca peculiar de infâmia serem adicionados à punição de morte (...)"

§2 "(...) causar um tal horror no imaginário dos criminosos e nas mentes daqueles que estarão presentes."

§5 "(...) de maneira alguma o corpo de um assassino deve ser enterrado; até que cada corpo tenha sido dissecado e anatomizado como já mencionado; ... da mesma maneira como a sentença é praticada nas mais atrozes ofensas."

§10 prevê-se uma pena de 7 anos para culpados de tentar remover cadáveres após sua execução.

Após dois séculos de práticas subterrâneas envolvendo um permanente estado de negociações de anatomistas, cirurgiões-barbeiros, universidades, juízes, médicos, poder público, igreja, administradores de cemitérios, e manipuladores de corpos, ergue-se uma legislação regulamentando as práticas invisíveis do comércio, roubo e profanação de corpos para serem utilizados em estudos anatômicos. O entendimento destes corpos como uma simples matéria-prima, substrato ou cobaias necessárias à pesquisa, reduz muito a espessa rede de tensões e imaginários que os envolvem dentro da sociedade renascentista²³⁷.

²³⁶ SAWDAY, 1996, pp.54-55.

²³⁷ Sawday (1996, p.56), pesquisando esta trama de necessidades de corpos na Inglaterra renascentista, explica-nos que o Caius College, de Cambridge recebia dois corpos por ano por volta de 1565, e as dissecações já aconteciam na universidade de Oxford desde 1549, quando seu estatuto já exigia que os estudantes de medicina passassem por duas dissecações ao longo do seu curso, ou seja, neste período, a dissecação já era uma prática curricular. Em 1505, à Associação de Cirurgiões e Barbeiros foi concedido o corpo de um executado por ano para propósitos de dissecação, e a Lei de 1540, em Londres, atendeu a demanda dos grupos de Cirurgiões e Barbeiros, unindo-os em uma nova Associação, e cedendo a eles quatro criminosos executados por ano. Apesar desta concessão legal, a obtenção de cadáveres não acontecia pacificamente, sobretudo por causa dos testemunhos dos conflitos entre a população local e os

A partir do século XVIII, até a instituição do *Murder Act*, os tumultos envolvendo este comércio legal de executados eram gerados pela destituição de sua qualidade de cidadão civil e religioso, pois eram questionadas as bases da justiça que, além de impor a punição, desqualificava o criminoso de seu direito de ser enterrado, criando um desvirtuamento dos seus próprios direitos civis, que eram arbitrariamente eximidos pelas solicitações de corpos "ideais" pelos cirurgiões-barbeiros.

Nos onze últimos anos do reinado de Henry VIII, já sob esta regulamentação, um dos principais locais de execução da Inglaterra e fornecedor de corpos para estas associações - Tyburn - acumulava 560 vítimas anualmente. Os rituais de execução, narrados em crônicas do século XVIII, eram menos austeros e mórbidos do que dionisíacos: alongadas procissões, cenas de deboche e embriaguez, promiscuidade sexual, além de um vocabulário léxico próprio e chulo, transformavam este espetáculo da punição em uma *celebração carnavalesca da fisicalidade (sic) do corpo*.²³⁸

Deslocado de seus lastros civis e religiosos, desenterrado ou, simplesmente, não enterrado, o corpo do criminoso é levado a um segundo palco, fora da rua e do palco da forca, e mostrado a apenas um pequeno circuito distinto de pessoas, provindas da academia e da nobreza, para um ritual menos carnavalesco, e igualmente menos sacro – o Teatro Anatômico.

Na xilogravura que ora observamos (IMAGEM 54), percebemos uma situação externa que precede a criação desses Teatros Anatômicos, ainda que já possamos senti-lo como ambiente educativo. Vesalius grava em imagem uma tumultuosa coreografia de personagens misturada aos diversos símbolos que nos dão pistas para entender sua pedagogia. Tratemos de observá-los tentando polir estes sinais para que ecoem na cena, dando novas camadas a ela. Imaginemo-nos ali, imiscuídos naquela pequena multidão. Está frio, o espaço é aberto, o cheiro é forte, passamos as imponentes colunas coríntias e lembramos do mundo romano, alguns nos observam de uma sacada, construída com

cirurgiões-barbeiros, responsáveis pela transação de todo o processo executivo desde a solicitação de um criminoso em específico, até a remoção, retirada e transporte dos cadáveres para as associações e universidades. Com intenção de minimizar tal exposição, uma série de pagamentos, gorjetas e presentes eram destinados aos bedéis e carrascos pelo seu trabalho de minimizar as atenções das multidões e pelo desvio ágil de corpos sem alarde, indo diretamente do cadafalso para as universidades.

²³⁸ SAWDAY, 1996, p. 62.

esmero, emoldurada como em um átrio semi-circular, como que protegendo o centro, onde se dá a aula de Anatomia. As arquibancadas provisórias de madeira acompanham este padrão circular, desenhando-se de maneira concêntrica, até chegar ao último degrau. O corpo, lá na frente, embaixo, deita-se sobre uma mesa quadrada. Corpo, quadrado, círculo. Apesar das arquibancadas, a sensação não é tanto a de um teatro, e sim de uma aula, pois as arquibancadas avançam até quase sufocar o palco, e seu ator principal, o corpo, que protagoniza com Vesalius. Este desenho faz parte da sua direção cênica, da sua pedagogia. Como dizia aos seus alunos nas aulas de vivisseção de animais: *Eu não quero dar minha opinião, vocês mesmos devem sentir com suas próprias mãos, e acreditar nelas.*²³⁹.

Muito utilizados nestes experimentos científicos, como é o caso desta aula de Vesalius, os animais eram corpos desvinculados de valores civis e religiosos e, portanto, mais práticos para as aulas demonstrativas que envolviam vivisseções e sacrifícios. Dissecar um cão e/ou um macaco, no entanto, não é apenas utilizar-se deles como cobaias ou substrato. Esta persistência de uma animalidade visceral está presente em várias obras de anatomistas renascentistas, classificadas hoje como erros desenvolvidos por olhares viesados sobre o corpo do homem, como é o caso do fígado, que aparecia dividido em cinco lóbulos em muitos tratados, reproduzindo a divisão presente nos corpos dos macacos²⁴⁰. Vesalius levantou alguns problemas como esses, derivados de um olhar acostumado que precisava esquecer sua memória visual para poder olhar mais livremente, reconstruindo o olhar a partir do tato, como ele parece sugerir em sua aula descrita anteriormente, sua primeira aparição pública deste porte em Bolonha, que aconteceu em 1540.

A busca minuciosa pelo que é exclusivo ao homem estende-se por séculos na pesquisa anatômica, alimentada por um ramo de estudos chamado Anatomia Comparada, responsável por um verdadeiro inventário da morfologia das espécies, assim como uma homogeneização das diferenças existentes nos corpos intra-espécies, como veremos mais

²³⁹ Cynthia Klestinec, *A history of Anatomy Theaters in Sixteenth-century Padua*, 2004. pp. 375-376, tradução minha.

²⁴⁰ Cf. SAWDAY, 1996

adiante²⁴¹.

Parece-nos sugestivo, aqui, imaginarmos que em nossa gravura (IMAGEM 54), todos os seres humanos possuem vísceras que, ao serem olhadas, ganham contornos e texturas animais, caninas²⁴², ou símias, pois todo olhar experimentado deixa rastros e persistências, uma idéia fundamental para nós neste trabalho, já que estamos andando pelas memórias destas práticas e imaginários anatômicos que constituíram, por meio de violência, abstração retórica e imagens dos afetos, nossa relação de distanciamento emocional e neutralização histórica do que chamamos hoje de corpo.

(...)

As aulas de anatomia não eram ambientes calmos ou contidos. Os estudantes locais e estrangeiros frequentemente se provocavam em meio às demonstrações anatômicas, situação que parecia favorecer determinados tipos de comportamentos licenciosos. Este desejo de tocar, segurar, dissecar, interagir, característico das aulas de Vesalius parece não ser apenas uma adequação metodológica deste anatomista. A apontada devassidão dos estudantes italianos mutilando o cão se repete em várias narrativas que comentam a relação entre professores e alunos neste período: agressões físicas, insolência, interrupção das aulas por arremesso de objetos e frutas, e ameaças de estudantes portando punhais, eram ocorrências não apenas das aulas de anatomia em Pádua, mas de retórica em Roma, entre outras. Furto de instrumentos cirúrgicos da universidade, impedimento de aulas, vandalismo e mutilação de cadáveres de *maneira indecorosa, feitas durante a noite*

²⁴¹ Aristóteles é a principal referência desse período renascentista sobre anatomia comparada. Vide: ARISTOTE. *Les partis des animaux*. Paris: Les belles lettres, 1993.

²⁴² A presença do cão, no entanto, pode ser imaginada em vários sentidos, pois se trata de um animal bastante presente na iconografia renascentista. No ambiente do anatomista, além de ser sacrificado para vivissecção, ele também está presente porque come os restos de carne deixados pelos médicos. Em muitas culturas, o cão é relacionado com a morte, como guarda do reino dos mortos, guia das almas ou "intermediário entre o mundo dos mortos e dos vivos" (Udo Becker, *Dicionário de símbolos*, 1999, p. 55), como é o caso de Céberu, que na mitologia grega era o cão do inferno, que guardava o acesso ao mundo dos mortos, que recebia amigavelmente todos os mortos, mas não deixava entrar nenhum vivo, nem sair nenhum morto, simbolizando o pavor da morte e a impossibilidade de volta à vida. Na arte medieval, o cachorro foi impregnado de diferentes simbologias, com conotações positivas e negativas e, entre estas últimas, a incredulidade e o paganismo. Estes animais, assim, parecem adensar a composição da gravura, remetendo-nos a memórias que criam novas camadas de compreensão da cena. Como vimos, tanto o cão, como o macaco, ocupam posições mais ou menos equidistantes em relação ao esqueleto, que atrai para si o ponto de fuga da perspectiva do quadro, podendo também ser entendido como o vértice de um triângulo perfeito, ou seja, equilátero, compondo com o cachorro no ângulo da direita, e com o macaco, no da esquerda, ainda que o macaco tenha acabado de fugir do local de onde estava, corroborando também, com suas referências simbólicas presentes na tradição iconográfica. Ele aparece muitas vezes sugerindo mobilidade e inteligência, ainda que na tradição cristã ela seja geralmente visto negativamente, associado ao caráter traçoeiro, à lascívia, à ganância, e à decadência animal do homem.

também eram práticas testemunhadas. O próprio Vesalius, em suas aulas com estilo que fazia forte apelo à atenção imediata e concreta dos estudantes, também era vítima deste comportamento, e precisou finalizar uma aula durante a dissecação de uma cabeça:

(...) ele [Vesalius] estava muito confuso, irritado e aturdido devido aos barulhos e desordem que os estudantes estavam fazendo... e como ele era muito colérico, fez correndo a dissecação, e acabou tudo de qualquer jeito.²⁴³

Ajustes foram sendo feitos. Num primeiro momento, as regulamentações foram copiadas das assembleias universitárias com sistemática ordem que incluía convocação, votação, e exames públicos: ao longo das demonstrações anatômicas, os estudantes deveriam sentar e ouvir silenciosamente os discursos dos reitores sobre os assuntos propostos, e aqueles que não quisessem sentar, seriam excluídos da aula; e se algum tumulto fosse causado, o estudante perderia os direitos de voto por quatro anos. Além disso, nas assembleias, o porte de armas era proibido, e um arranjo fino de ordens de entrada na sala e disposição de lugares era proposto:

Os reitores deveriam entrar primeiro, sentando nos banco a frente, e eram seguidos pelos doutores da universidade; e nenhum estudante poderia sentar na primeira fileira sem pagar vinte soldos, a não ser que o bedel desse permissão.²⁴⁴

As dissecações públicas, realizadas anualmente por volta de 1540, eram minuciosamente ritualizadas, mesmo sem ter um espaço específico, sendo desenvolvidas em locais como igrejas, hospitais, farmácias, e às vezes, em salas de aula, onde era montado uma espécie de anfiteatro temporário, compondo sempre uma única disposição cênico-arquitetônica: uma mesa quadrada ou retangular ao centro onde o corpo era deitado, próximo a um tipo de tribuna central de onde o anatomista realizava as leituras e apontava os pontos de dissecação ao demonstrador, dispensável nas demonstrações de Vesalius; quatro degraus de bancos concêntricos, que suportariam até 200 pessoas; e uma boa quantia de velas que eram acesas quando o anatomista entrasse em cena.

Este evento possuía uma estrutura e organização formal de reuniões e assembleias

²⁴³ KLESTINEC, 2004, p.391, tradução minha.

²⁴⁴ KLESTINEC, 2004, p.392, tradução minha.

universitárias, e o mesmo célebre status, o que nos permite imaginar tal protocolo como a apresentação de uma tessitura de símbolos e sentidos, feitos em ações, disposições, retórica e imagens, que permitiria uma transposição de intenções hierarquizadas em um ambiente de distanciamento. Este pré-teatro anatômico, ou proto-teatro, já guarda o desejo da institucionalização da Anatomia em Arquitetura, num momento que ela não tinha ainda as intenções de transcender os espaços acadêmicos de pesquisa e ensino, algo que vai ocorrer sobretudo em Pádua no século XVII.

De fato, as demonstrações anatômicas neste ambiente improvisado eram custosas e complicadas em termos de logística, envolvendo desde pagamentos para ajuda de estudantes, até a construção de andaimes para as arquibancadas. Além disso, o célebre ambiente trazia um outro tipo de relação pedagógica mais controlada, bem como a hierarquização dos espaços. As cerimônias continuavam a ter um arranjo formal e uma assídua ordem dos assentos, em uma disposição na qual aqueles assentos da frente eram destinados para eminentes venezianos, seguidos pelo Reitor e professores, e os próximos, pelos conselheiros e assim por diante, até os estudantes. Assim, dividindo e hierarquizando espaços e tempos, o Programa Anatômico transforma o estudo anatômico num ritual celebrado em estética e política.

Chegamos, pois, a este segundo palco do corpo, o Teatro Anatômico. Diferente da rua, aqui, todo um programa é convocado para ritualizá-lo em um ambiente modelar. Tal lugar, construído para se tornar permanente, imprime definitivamente na arquitetura os modelos de ação das condutas do poder; por ser público, abre-se cada vez mais para além da universidade, educando a cidade com os conhecimentos políticos e morais feitos em Anatomia. E ao centro, sobre uma mesa, como lousa, o corpo vai sendo aberto e gravitado por todas essas ações e arquiteturas, absorvendo seus desejos. Lembremos das imagens que nos mostram os teatros anatômicos de Bolonha, Leiden ou Paris, construídos em diferentes épocas, e tentemos imaginar o nosso teatro de Pádua (IMAGEM 55 E IMAGEM 56).



IMAGEM 55. Teatro de Pádua, séc. XVII, vista superior



IMAGEM 56. Teatro de Pádua, séc. XVII, vista superior-lateral

Podemos sentir ali reminiscências do ambiente criado por Vesalius em suas primeiras demonstrações, como aparece na gravura da página de rosto de seu *Humani*, entre colunas da ordem coríntia que trazem referências dos templos do Fórum de Roma. O ambiente circular e concêntrico nos remete ao teatro de arena, ou ao picadeiro de circo, lugar onde o gladiador ou ator não tem um "atrás", ou um canto secreto para guardar seus segredos; na arena, o corpo é todo cercado pelo olhar concêntrico. O palco enleva-se sobre o ponto de fuga de uma perspectiva circular, que conduz hierarquicamente nosso olhar para o centro, lembrando muito a sensação de observarmos a cúpula redonda de uma igreja, feita de imagens que crescem para o centro, em movimentos de espiral rumo ao alto. Esta circularidade dos teatros anatômicos tem como referência possível o Tampietto de Bramante, igreja de São Pedro em Montorio (Roma, 1505) (IMAGEM 49), todo construído em camadas circulares concêntricas, desde a fachada, a disposição das colunas, até o interior, um prolongamento vertical da cúpula redonda.

A arquitetura circular do Teatro construído pela ciência que mapeia as formas do corpo imprime nele várias imagens, como estas da planta de Atlântida²⁴⁵ (IMAGEM 57),

²⁴⁵ Nas imagens de Atlântida, o centro é ocupado por uma cidadela-ilha, rodeada por ilhas anulares, vazadas por um delgado istmo de terra feito em pontes, torres e portões. Em nossa Atlântida alegórica, o Teatro Anatômico exhibe a ilha-corpo, a cidadela-corpo: "A ilha, na qual se encontrava o palácio dos reis, tinha um diâmetro de cinco estádios. Ora, a ilha, as barreiras e a ponte eram circundados inteiramente por um muro de pedra circular." (PLATÃO, s/d, p. 206). O palácio dos reis, nucleado no epicentro da ilha, era o local de onde se emanava a ordem, restabelecia a regularidade, e onde se harmonizavam as revoluções da alma, com a ajuda do tempo. A cidadela-corpo, pois, precisava de um palácio,

urbanizada inteiramente pelas mesmas formas divinas que Deus construiu o mundo - um animal-organismo perfeito que abriga todos os viventes, segundo *Timeu*:

Ora, ao animal que deve em si mesmo envolver todos os viventes, a forma que convém é aquela que compreende em si mesma todas as figuras possíveis. Por isso, Deus tornou o Todo em forma esférica e circular, sendo todas as distâncias iguais, do centro à extremidade. É esta, de todas as figuras, a mais perfeita e a mais completamente semelhante a si mesma.²⁴⁶

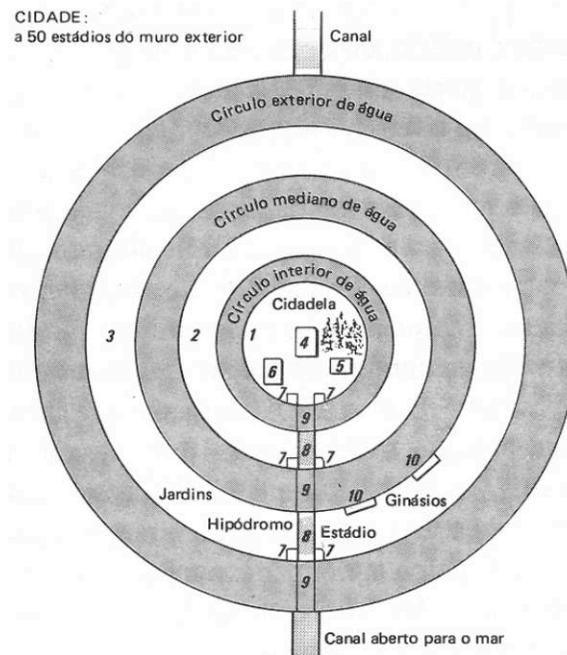


IMAGEM 57. Planta da capital de Atlântida, segundo a descrição de Critias²⁴⁷

Na cena do teatro, a arquitetura aureolar é uma reminiscência da natureza de uma ilha adâmica, a cidadela-corpo, circundada por camadas hierárquicas de terra e água, assistida por camadas hierárquicas da academia, autoridades venezianas, reitores, professores e, por fim, alunos. No centro, ou ao fundo, dependendo do ponto de vista que tomarmos

circundado por um muro de pedra circular, mais próximo à forma divina, e às figuras abstratas da razão perfeita: "Ora, havia duas revoluções divinas. Imitando a figura do Todo, a qual é esférica, os deuses introduziram essas revoluções num corpo esférico. É o que agora chamamos de cabeça, que é a parte mais divina e que comanda todas aquelas que estão em nós. À cabeça, os deuses uniram, submeteram e deram como servidor o corpo inteiro. E proveram que a cabeça pudesse participar de tudo que tivesse movimento. Então, a fim de que, circulando sobre a terra, a qual apresenta saliências e depressões de toda espécie, a cabeça não se embaraçasse em franquear aqueles e desviar das outras, deram a ela o corpo como veículo, a fim de que se movesse com mais facilidade" (PLATÃO, s/d, p. 106)

²⁴⁶ PLATÃO, s/d, p.84.

²⁴⁷ PLATÃO, s/d, p.197

nestes teatros, vemos o corpo, ou melhor, o esforço ritualístico e arquitetônico que compõe o Programa Visual Anatômico para a naturalização do corpo. Todos os anatomizados são seres humanos sem direito à integridade, sem direito à morte civil e/ou religiosa. Cabe ao seu destino o ritual anatômico, ou uma segunda morte, um segundo lugar de exibição, um segundo modo de dissolução. Ali, no Teatro Anatômico, o ser humano será ritualmente transformado em corpo. Pois o corpo é a justa negação da humanidade em favor da neutralização científica e abstrata de formas hierárquicas. Deitado, sob os círculos aureolados, o corpo vai se dissolvendo pela dissecação, e o ser humano histórico e corrupto se transforma em elevada obra divina. Divina natureza renascentista.

(...)

Este movimento, também de ascensão, aparece nas imagens do proto-teatro vesaliano. A gravura que vem nos acompanhando, a página de rosto do *De humani corporis fabrica*, pode ser dividida em três quadrantes, por meio de três linhas horizontais que conduzem a sua divisão hierárquica: uma na altura da mesa de dissecação, e outra na altura das cabeças do público que se encontra no fundo, junto às colunas; e uma terceira linha, curva, que provoca um arredondamento mais explícito do ambiente. (IMAGEM 58).

neste alto, misturando-se à quarta ordem, expõe-se o segredo da forma, pela sacada, que exhibe o contorno côncavo que organiza de maneira abstrata e pura o nosso sentido de espaço, em estado puro e circular, que novamente convoca-nos a lembrar de uma abóbada ou cúpula celeste.

O movimento de ascensão divina da imagem parece revolucionar o corpo caído. Esta estratificação espacial hierarquizada, assim como a regência cósmica e a codificação alegórica das partes do corpo, faz parte de todo o imaginário anatômico medieval e renascentista, ainda que diluído entre as várias concepções teóricas que conviviam neste período: no entorno de um órgão gravitam planetas, ciclos rítmicos, e um tempo ou temperamento que dialeticamente governam as paixões da alma.

(...)

Como vimos nas demonstrações de Vesalius, a anatomização é uma experiência densa e provocadora das paixões, e de certa dissolução entre o si Mesmo, e o Outro: o toque, o corte, e a incisão são experiências de espelhamento, de auto-reflexão, do *conhecer-se a si Mesmo*. Observando aquela condição na qual o tempo atravessa o corpo de maneira explícita e redutora, a vida se faz frágil e, como uma plantação, a vida é ceifada e volta à terra, que prepara a nova vida. Este tempo cíclico da história natural, no entanto, parece também suportar outras idéias nesta anatomia renascentista. O ciclo da vida é frequentemente narrado como tragédia e a ciência se apóia nesta narração para firmar-se moralmente, e ampliar seu espaço social em um jogo de fronteiras tênues com o campo do direito e da religião. Como vimos, o corpo dissecado é um Outro para a sociedade, um Outro às vezes estrangeiro, condenado ou, simplesmente esquecido, sem direito à morte civil ou religiosa. Numa mistura entre pena capital e necessidade tecnológica, este corpo é doado aos anatomistas, e ritualizado num templo pedagógico, desenhado para purificá-lo em anulação espacial.

No Teatro Anatômico, as forças arquitetônicas da hierárquica perspectiva agem com as forças pedagógicas da anatomia para distanciar o corpo dos alunos, controlando as suas paixões não só pela distância física do palco, mas pela distância ritual, por meio dos protocolos cerimoniais da universidade. Esta composição de distâncias temperam a construção do corpo como um Outro, que vai sendo abstraído e anulado por categorias

espaciais e divinas de homogeneização. Os animais, homens animalescos, a mulher-corpo, os homens atentos, o anatomista, as colunas e a sacada côncava verticalizam a imagem em níveis de imperfeição, em distintos tempos de encarnação. Assim também se compõe os distintos tempos contidos no corpo humano: naturais, animais e espirituais; os três ventres em ordem de decomposição: fígado, coração e cérebro; e as três linhas que dividem o quadro em disposições equivalentes. Os teatros anatômicos cristalizam esta hierarquia, mas parecem alterar um pouco o sentido desta ordem, pois, conforme vimos, eles foram construídos para regular a audiência, conter as interrupções do público, e economizar custos e o trabalho de logística dos eventos anuais de demonstração. Esta mudança física é também uma transformação pedagógica, pois o espaço de socialização da cultura da dissecação começa a ganhar uma dimensão espetacular, além de intenções político-nacionalistas mais explícitas, ampliando o circuito de ouvintes às restritas e técnicas demonstrações de Vesalius.

As imagens didáticas (o livro)

As imagens de Vesalius tornam-se poderosas, pois reelaboram o corpo a partir da contemplação iconográfica particularmente racional. Em seu esforço didático, exhibe um corpo cartografado, geométrico, mecânico e fragmentado.

Desenhadas e gravadas como um livro guia, plenas de realismo, as imagens didáticas de Vesalius conduzem o leitor como simulação objetiva de uma experiência de dissecação e sugerem que o olho percorra o corpo a partir de camadas para chegar à sua estrutura profunda, à sua verdade íntima.

A racionalização do olhar está presente entre as camadas corporais em uma vasta iconografia anatômica a partir de Vesalius, olhar que é conduzido como se tivesse a sensação de dissecar a matéria com os próprios olhos. Em seu *Epítome*, sua obra “didática”, ele criou uma série de gravuras que poderiam ser recortadas e montadas de maneira sobreposta, dando ao leitor a sensação de penetração no corpo em camadas (IMAGEM 59).



IMAGEM 59. Vesalius, *Epítome*, 1543. (seqüência do Epítome)

As legendas, uma outra inovação vesaliana - que persistiu em toda a tradição iconográfica anatômica dos séculos seguintes - (IMAGEM 60 E IMAGEM 61), favoreceu esta condução linear do olhar de quem percorre sua obra. Conforme Pigeaud (2000):

Naturalmente, a imagem [de Vesalius] possui uma função pedagógica. Ela exhibe e esclarece o texto pelas referências e legendas. Mas também coloca em evidência a beleza

das partes. O texto demonstra a engenhosidade da Natureza e a imagem mostra a beleza de suas realizações.²⁴⁸

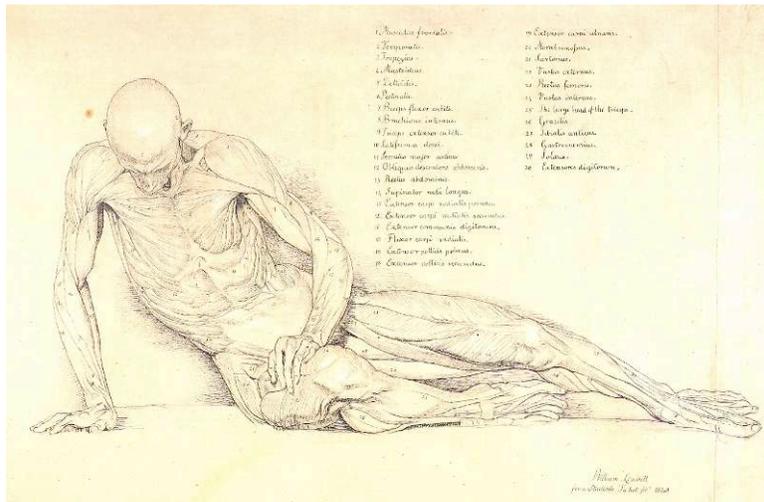
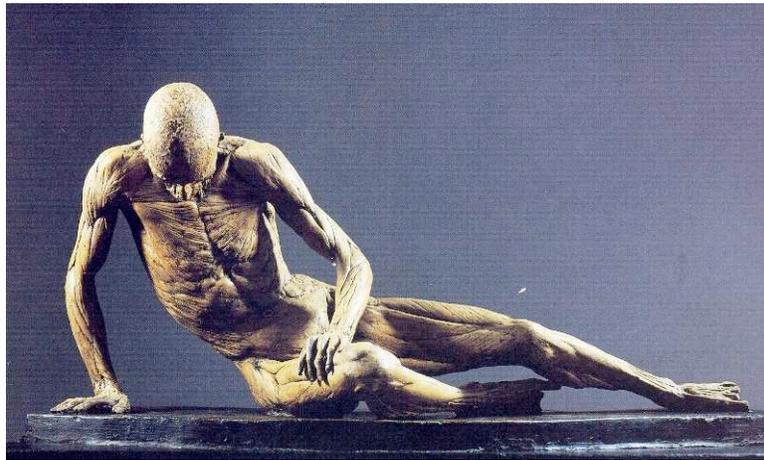


IMAGEM 60. (acima) William Pink e Carlini, *Smugglerius*, 1834.

IMAGEM 61. (abaixo) William Linnel, *Estudo de escorchado sobre Smugglerius*, 1834.

Manipulando esta mistura de referências (imagens e texto) em suas obras, Vesalius cria uma espécie de anatomista-narrador. Ao mesmo tempo em que simula a dissecação do corpo, enreda-o em beleza hiper-real, sua ode à criação divina. Conduzindo o olhar a uma beleza racional que encontra o estado de perfeição na capacidade de reaperresentar, distinguir, definir e limitar fronteiras entre as mínimas partes, a cultura da dissecação associa a idéia de didática à noção de clareza precisa e perfaz seu caminho em linearidade, em direção ao profundo, ao sólido, à estrutura do corpo: a verdade anatômica

²⁴⁸ Pigeaud in CÉRARD, 2000, p. 419.

(e mecânica) é encontrada ao se escorchar a pele, penetra-la em camadas (IMAGEM 62). Ela se encontra nos ossos do real e, mais tarde, em seus fragmentos.

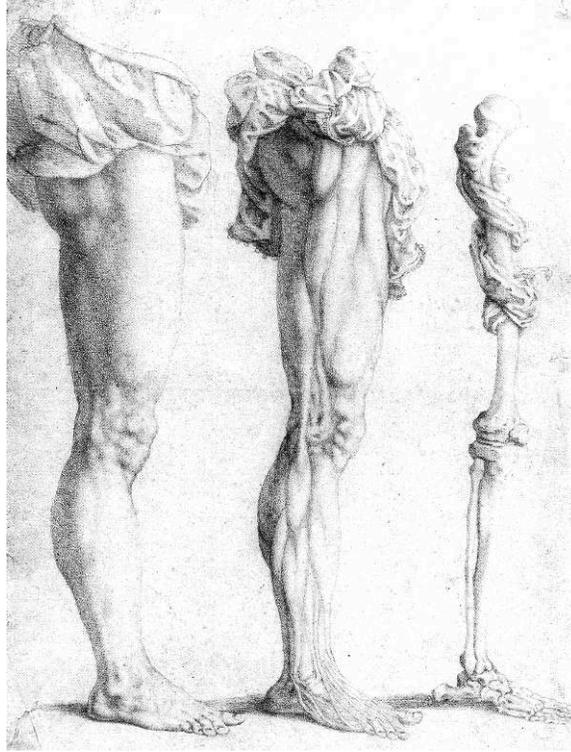


IMAGEM 62. Alessandro Allori, *Estudo anatômico de uma perna*, 1504.

Nossa tentativa de interpretação destas idéias sobre a formação e as Tecnologias da Imagem Didática estão pormenorizadas no volume II desta tese – o **Epítome** – no qual realizamos, com as próprias imagens pesquisadas, um projeto visual que representasse esta metodologia de pesquisa anatômica sugerida pelas Imagens Didáticas.

um furto e, ao lado esquerdo, um macaco acabando de escapar, compondo algumas referências simbólicas desta cena com forte densidade narrativa, como agora percebermos nesta fantástica gravura da aula vesaliana. O esqueleto segura um bastão parecido com o cabo de uma gadanha em sua mão direita, apontando o corpo estudado sobre a mesa. Dentro da simbologia iconográfica²⁴⁹, o esqueleto personifica a morte, e muitas vezes é representado em atitude de reflexão, e/ou portando a ampulheta e a gadanha, instrumento parecido com uma grande foice (ceifadoras), ambas símbolos do tempo que tudo destrói, e da morte.

O tempo e a morte, no Renascimento, se fazem em imagem nestes instrumentos camponeses como alegorias que remetem aos ciclos das plantações, nos quais a colheita é ao mesmo tempo morte e reinício. Diferente da noção cronológica e linear organizada pelo tempo progressista da modernidade, o estatuto do tempo, aqui, é cíclico. Esta idéia é importante para nós, pois, como veremos adiante, os Teatros Anatômicos muitas vezes eram também denominados Templos da Morte, povoados com muitas alegorias que situavam os visitantes nos espaços, juntamente com as máximas em latim sobre os saberes do tempo, da morte, do cosmo e do conhecimento de si.

A simbologia ocidental cristã da morte desenvolveu-se em época relativamente tardia, só na alta Idade Média, quando também apareceram os ciclos da dança macabra, que nasceram associados às epidemias das pestes que proliferaram sobre a Europa neste período, levando à morte crianças, adultos e velhos, famílias inteiras numa mesma ceifada (IMAGEM 64).

²⁴⁹ Cf. BECKER, 1999.



IMAGEM 64. Alegoria da morte, séc. XVII

A morte, ao chegar de maneira desordenada, em grandes quantidades e concentrada em espaços bem delimitados, foi acompanhada por muitos anatomistas renascentistas que, ao ocuparem o honroso papel de médicos imperiais, poderiam ter acesso a um amplo laboratório de experimentação e pesquisa em meio a guerras e campos de batalha. A evolução do conhecimento anatômico tem íntima relação com este estado de guerra e epidemia, estados de exceção nos quais se presencia com mais frequência os limites entre a vida e da morte, ideais para a pesquisa médica de ordem anatômica e fisiológica. O próprio Vesalius esteve próximo a situações como estas, entre guerras e pestes: como médico imperial, já em sua maturidade intelectual, trabalhou em campo a serviço do Imperador Carlos V contra vassallos rebeldes, onde teve oportunidade de pesquisar e realizar muitos tratamentos em soldados mortos e feridos, aprimorando assim, suas habilidades cirúrgicas.²⁵⁰

Aliás, esta tênue fronteira entre os estudos anatômicos e os estudos sobre a morte foi bastante cultivada pela Igreja católica medieval e renascentista. No começo do século XIII, constatava-se um crescente interesse da corte pontifícia pelos saberes médicos e, mais precisamente, do papa Inocência III, pelos exames *post mortem*, nos quais os objetivos eram esclarecer as causas das mortes acidentais e estabelecer suas principais responsabilidades. Este espírito de pesquisa dos testemunhos médicos associa-se ao desenvolvimento de uma estrutura de legalização por parte da igreja, em suas condutas internas. Segundo Paravincini (2003), Inocência III foi co-responsável pela renovação dos conceitos da anatomia medieval, e tais exames associam o direito canônico a um

²⁵⁰ VESALIUS, 2002

papel fundamental no jogo do *desenvolvimento de técnicas intelectuais e judiciárias que conduzirão mais tarde às autópsias médico-legais*²⁵¹. Sawday (1996), pesquisando a anatomia renascentista inglesa, mostra-nos que a associação entre religião e anatomia toma força na Reforma, quando a igreja protestante passou a incentivar os estudos médico-legais para explicação de manifestações corporais atribuídas aos êxtases espirituais católicos²⁵².

Apesar das citações presentes no velho testamento: *Aquele que toca um morto, um corpo humano qualquer, será impuro durante sete dias*, durante toda a Idade Média, Mandressi (2003) encontrou apenas um documento cristão que trata do tema, o *Detestande feritatis*, emitido pelo papa Bonifácio VIII em 1299. Nele, o papa condena as práticas de despedaçamento desumano dos cadáveres, referindo-se às práticas como um *costume atroz de uma ferocidade abominável*. Contudo, toda a bula papal faz referência às práticas de dissecação, mas sim àquelas funerárias, que cortavam, desmembravam, ferviam e queimavam os corpos para enterrá-los em partes separadas, uma prática muito antiga e bastante comum em testamentos de reais e eclesiais na Idade Média²⁵³. A bula papal não criticava necessariamente esta cultura, mas o processo pelo qual passava o corpo no momento da morte: para acelerar esta descarnadura, e transportar os corpos com mais facilidade às cidades de origem, eles eram desintegrados e dissolvidos, processo este que, para o papa, deveria ocorrer estritamente sob o efeito *ad tempus*, ou seja, em sua decomposição temporal e divina, intocado pelos artifícios humanos;

²⁵¹ PARAVINCINI apud Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste...*, 2003, p. 40, tradução minha.

²⁵² Conforme nos esclarece Mandressi, logo no começo de seu *Le regard de l'anatomiste*, o hiato de quinze séculos que separa as práticas dissecativas de Hérophile de Chalcédone e Éreasistrate de Cléos no período alexandrino de III a.C., daquelas da segunda metade do século XIII, ressurgidas em Bolonha, não pode ser atribuído ao poder coercivo da igreja cristã, tratando-se de uma explicação um tanto simplista da questão que envolve muitas contradições internas. A prática da dissecação anatômica, metodologia de pesquisa que se tornou mais comum nos estudos desta disciplina apenas a partir dos séculos XIV-XV, com a forte expansão das universidades pela Europa, não foi combatida pela igreja em nome de algum dogma teológico incisivo ou excomunhão, mas desenvolveu-se em um ambiente pouco regulamentado, apoiada em finas e sorrateiras negociações, nas brechas do direito canônico e civil.

²⁵³ Não cabe aqui nos aprofundarmos neste vasto tema, mas podemos resumi-lo como uma maneira de eternizar as relações do rei por meio de múltiplas sepulturas; sendo enterrado em diferentes cidades ou países, as partes do seu corpo eram separadas e distribuídas em diferentes lugares, conforme sua hierarquia político-afetiva, dada pelos sentidos de cada órgão ou parte do organismo. No caso das pessoas comuns, destinatárias da bula, o enterro do corpo geralmente ocorria no local onde havia sido a morte, mas, frequentemente, os ossos eram levados à cidade natal da pessoa, já que eram considerados a parte mais nobre do corpo, exatamente por ser a mais durável. (esta atribuição de valores ao tempo, aliás, marca de forma significativa as atribuições de sentido da anatomia medieval e renascentista, como perceberemos em diversos momentos ao longo desta pesquisa).

(...) somente ali, uma vez reduzido em poeira, ele podia ser exumado e transportado ao endereço escolhido pelo defunto para sua sepultura definitiva²⁵⁴.

Percebemos claramente que a igreja não se coloca aqui em oposição à dissecação anatômica²⁵⁵, e muito menos em defesa do ser humano histórico, mas sim do estatuto físico e divino do corpo, em prol de sua integridade dada somente às corrupções da terra e do tempo.

Outras disposições eclesiásticas traziam posições mais abertas a essas práticas. A bula de 1472, de Sixte IV, reconhecia a anatomia como disciplina útil à prática médica e artística, provavelmente sancionando e estendendo a todas as universidades uma permissão requisitada pela universidade de Tübingen, para dissecar criminosos supliciados no próprio local de sua execução, segundo as regras das práticas medicinais da época. Concernente à cirurgia, uma prática menos nobre da medicina naquele momento, Mandressi (2003) também nos revela o convite de Paulo III ao cirurgião Afonso Ferri, inventor de uma pinça especial para extração de balas, para ensinar anatomia na universidade papal de *La Sapienza*, em Roma (esta prática de convite de cirurgiões-anatomistas para ministrar aulas nesta universidade será seguida pelos papados sucessores).

Percebemos, pois, que as intervenções oficiais da igreja sobre a disciplina médica e anatômica medieval e renascentista estão longe de serem homogêneas, sistemáticas e frontais. Com as bulas e concílios, de caráter menos dogmático do que conservador dos valores cristãos absorvidos e transmitidos, a igreja parece salvaguardar-se dos anatomistas, que (como veremos adiante) já atraíam para si sentimentos populares nada cortes. Estes tempos de prudência e vigilância da igreja foram seguidos de uma aproximação mais passional entre os séculos XVI e XVII, quando a anatomia vem a ser uma ciência teológica, disciplina primordial para conhecer os filhos de Deus, e os reflexos do divino sobre o humano, *utilizada pelos intelectuais católicos e pela cultura*

²⁵⁴ MANDRESSI, 2003, p. 21

²⁵⁵ Um outro conjunto de ponderações presentes nas bulas papais do século XII encerram as relações de tensão entre a igreja e a anatomia (ou dissecação): em 1130, o concílio de Cremona proíbe aos monges e capelães o estudo do direito e da medicina, e aponta uma preocupação com a fidelidade do alto corpo clerical à igreja e às obrigações espirituais, que não admitiam ganhos remunerados extras; e quase cem anos depois, o quarto concílio de Latrão proíbe, aos padres e outras autoridades eclesiásticas do mesmo nível, as práticas cirúrgicas que implicassem o emprego do ferro e do fogo, ou seja, práticas de intervenção corporal incisivas e arriscadas, que poderiam ser caras à responsabilidade da igreja como um todo. (MANDRESSI, 2003)

eclesiástica para celebrar o milagre mais extraordinário que o poder divino realizou: a criação humana. (IMAGEM 65). Ela será, pois, *um instrumento sutil que serve à redescoberta de Deus, em plena Contra-Reforma*,²⁵⁶.



IMAGEM 65. Odoardo Fialetti, *Petal Vênus*, 1626²⁵⁷

A dissecação do útero e do esqueleto humano são duas das representações mais presentes na iconografia dos teatros e demonstrações anatômicas entre os séculos XVI e XVIII. A fatalidade da morte e o milagre da geração são sentidos presentes nestas alegorias, apelos dramáticos e celebrativos que protagonizam muitas das narrativas anatômicas: como pudemos notar, o centro da gravura vesaliana²⁵⁸, alinham os corpos da mulher e do esqueleto – o anatomista mais uma vez aparece persuadido pela morte para relembrar a virtude da prudência e, ao mesmo tempo, arrebatado pela misteriosa força da Criação,

²⁵⁶ MANDRESSI, 2003, p. 44.

²⁵⁷ Gravura Tab. IV presente na obra de Spigelius, *De formato foetu...*, 1626 (in PETHERBRIGDE, Deanna. JORDANOVA, Ludimila. *The Quick and the Dead...*, 1997).

²⁵⁸ Referimos à página de rosto (IMAGEM 63) do *De Humani Fabrica*, de Vesalius.

contida no engenho da Natureza.

Vesalius, dentro desta lógica, pode ser pensado como um intelectual católico, um anatomista adepto a um método experimental que tem como pressuposto a observação direta do corpo que ao ser tocado, traz em si todas estas memórias justapostas, tumultuadas em contradição. Punir a violação, preservar a integridade, experimentar com moderação e desenvolver a ciência garantindo a fidelidade eclesiástica, eram ordens que persistiam na relação permissiva e prudente entre a igreja e a ciência, entre o corpo e o anatomista. Beirando a esquizofrenia, este encontro, sempre mediado pelos significados do tempo, da natureza divina e, sobretudo, da morte, é muitas vezes narrado como um delírio erótico, remetendo-nos não só ao cristianismo (em suas ordens legislativas e narrativas sagradas, como a do velho testamento e os mistérios da ressurreição), mas também à religiosidade pagã que deixou de herança para o cristianismo a aversão face ao corpo morto²⁵⁹.

(...)

Ouçamos Vesalius:

Enquanto andava à procura de ossos pelas estradas rurais, onde eventualmente, para grande conveniência dos estudantes, todos os indivíduos executados costumam ser depositados, deparei-me com um cadáver ressecado. [...] Os ossos estavam totalmente expostos, mantendo-se unidos apenas pelos ligamentos, e tinham sido preservadas somente a origem e a inserção dos músculos. [...] com o auxílio de Gemma, escalei o poste e destaquei o fêmur do osso ilíaco. Quando puxei a peça com força, a omoplata, os braços e as mãos também se destacaram, embora faltassem os dedos de uma das mãos, as duas rótulas e um dos pés. Depois de trazer secretamente para casa as pernas e os braços e após sucessivas idas e vindas (deixei para trás a cabeça e todo o tronco), permaneci durante toda a noite fora dos limites da cidade a fim de conseguir pegar o tórax, que se encontrava firmemente preso por uma corrente. Eu ardia num desejo tão grande [...] que não tive medo de roubar, no meio da noite, aquilo que eu tanto queria. [...] No dia seguinte, transportei pouco a pouco os ossos para casa por outro portão da cidade [...] e montei aquele esqueleto que está preservado em Louvain, na

²⁵⁹ Ariès (2003) explica-nos que os antigos isolavam os corpos mortos dos locais residenciais, pois eram considerados impuros. Todo contato com os corpos enterrados ou incinerados era repellido, sob risco de contaminação, salvo nos dias de sacrifícios propiciatórios, quando os tempos e espaços revolviam um ritual permissivo, e concentrador de uma violência depurativa projetada pela sociedade. Esta repulsão ao cadáver, segundo Ariès, foi amenizada no fim da Idade Média, prolongando-se até o fim do século XVIII, por uma transformação da sensibilidade, provocada, sobretudo, pelo desenvolvimento de uma vigorosa crença na ressurreição dos corpos, associada ao culto dos antigos mártires e de seus túmulos, sendo estes também abrigados nas igrejas, sob as mesmas paredes nas quais os fiéis conviviam. (ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. São Paulo: Ediouro, 2003). Já Mandressi (2003) nos lembra que a ressurreição pode ser comparada à reconstrução dos nossos corpos-tabernáculos, reduzidos em poeira, refeitos por ela em templo, que deve ser dignamente venerado por ser a residência não só do Espírito Santo, mas também do Pai e do Filho (uma vez dissecado, o corpo também será remontado, sendo simbolicamente lacrado com as juras da moderna anatomia).

casa do meu mui querido e velho amigo Gisbertus Carbo.²⁶⁰

Percebemos que esta busca de corpos acontecia de maneira mais ou menos subterrânea, em tempos e espaços pouco institucionalizados. A morte sem rituais ou, se quisermos, a morte sem Morte, não acontece na cidade, mas aquém de seu corpo teológico e civil. Encontramos aqui Vesalius roubando pedaços de corpos executados, tendo que deslocar-se para a periferia das cidades para conseguí-los. Podemos imaginar com mais vigor esse ambiente em que viviam jovens anatomistas como Vesalius, aqui com 22 ou 23 anos²⁶¹, impulsivo em sua procura de corpos, depositados em um não lugar. Excitado, inflamado por Eros, *ardua num desejo tão grande*, deparava-se ali com a força da morte e do tempo na dissolução destes corpos excluídos na fronteira externa da vida e da cidade. Corpos que, como veremos mais adiante, seriam usados em aulas espetaculares e em teatros anatômicos, construídos sob o espírito da insígnia Renascentista e anatômica: *Conhece-te a ti mesmo*. Tanto queria que Vesalius construiu seu esqueleto, encontrando suas faltas em cada fragmento de corpo abandonado às margens do seu limite cívico. Estas incursões de Vesalius pelos cemitérios de Louvain eram um hábito trazido do início de sua formação na Escola de Medicina, em Paris. Ali, freqüentou assiduamente o Montfaucon e o Cemitério dos Inocentes, com os mesmos propósitos de conseguir peças ósseas, rodeado também pela sombra do medo e terror erótico que tal prática o despertava. Discreto em relação a este tênue e inclassificável crime-heresia cometido, preferiu anunciar que utilizara ossos provindos de um espécime de Paris, para construir este seu primeiro esqueleto articulado, ainda que o governo local não se pronunciasse contrário a suas buscas anatômicas: "mais tarde, o burgomestre favoreceu de tal forma os estudos dos candidatos à medicina que tinha prazer em oferecer qualquer corpo que lhe fosse solicitado e ele próprio [...] comparecia regularmente quando eu fazia uma demonstração anatômica em Louvain".²⁶²

²⁶⁰ VESALIUS, op. cit., 2002, p.20.

²⁶¹ Foi neste momento, com 22 ou 23 anos, durante uma interrupção dos seus estudos em Paris por causa da guerra de invasão da *Provence* por Carlos V, que Vesalius volta a morar em Louvain, onde tinha estudado desde os 14 anos. Como o seu pai era farmacêutico do Imperador Carlos V, Vesalius vivia a condição de súdito imperial, sendo obrigado a retornar aos Países Baixos. Torna-se Bacharel em Louvain mesmo, com título concedido pela Universidade de Louvain, embora nenhum registro sobre a sua graduação seja encontrado nesta instituição. Sua tese de bacharelado, com o título "Paráfrase sobre o Nono Livro de Rhazes", foi publicada em Louvain em janeiro de 1537 (Ibidem.).

²⁶² Saunders e Malley in VESALIUS, 2002, p. 20.

Esse hábito soturno dos anatomistas, circulando por fronteiras líquidas em sua permissividade civil e religiosa, trazia à tona uma série de desejos ao manipular o despedaçamento e a reconstrução dos corpos. Tais hábitos, de retiro e exploração dos territórios além da vida e da cidade, despertavam nestes colonizadores do corpo, uma experiência única que trazia à tona as paixões da alma e luzes interiores²⁶³, por vezes envolta por uma dissolução de fronteiras entre o anatomista e o anatomizado.

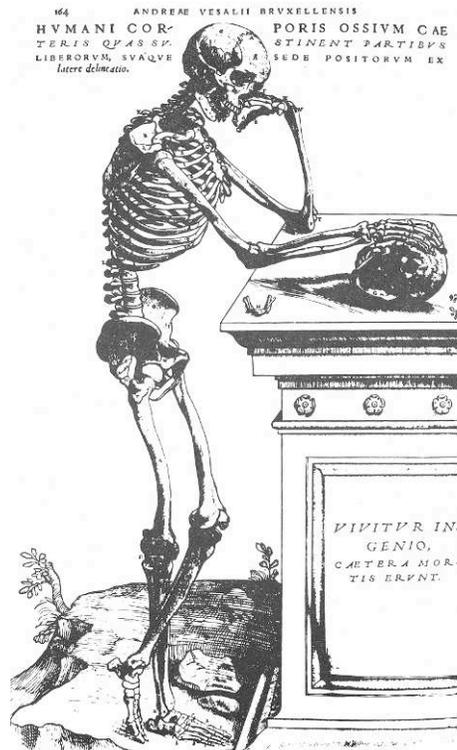


IMAGEM 66. Vesalius. *De humani corporis fabrica*, 1543 (gravura do primeiro livro – Os ossos)

²⁶³ Podemos encontrar no romance de Mary Shelley, *Frankenstein*, persistências destas idéias: "Para examinarmos as causas da vida, precisamos primeiro recorrer à morte. Familiarizei-me com a anatomia, mas isso não era o suficiente; eu devia observar a desintegração e a corrupção naturais do corpo humano. Durante minha educação, meu pai tomara todas as precauções para que minha mente não se impregnasse de horrores sobrenaturais. Não me lembro de me haver arrepiado ante um conto de superstição ou haver temido o aparecimento de um espírito. A escuridão jamais me perturbou, e um cemitério nada mais era para mim do que o receptáculo de corpos privados de vida que, depois de terem sido sede da beleza e da força, se haviam transformado em alimento dos vermes. Agora, eu era levado a examinar capelas mortuárias e catacumbas. Minha atenção se fixava em objetos cuja vista era a mais insuportável para a delicadeza dos sentimentos humanos. Eu via como a bela forma do homem se degradava e se decompunha; eu assistia a corrupção da morte suceder à florescência da vida; contemplava como os vermes herdavam as maravilhas do olho e do cérebro. Eu parava, examinando minuciosamente as causas como, por exemplo, a transformação da vida em morte, e da morte em vida, até que, do meio das trevas, se fez uma luz súbita sobre mim." (Mary Shelley, *Frankenstein*, 2001, pp. 58-59).

O que mais nos chama atenção nas representações anatômicas renascentistas são os movimentos dos corpos: não estão apenas vivos, mas articulados em uma composição dramática que é, muitas vezes, trágica. É o que observamos, por exemplo, na representação do chamado "esquelético Hamlet" (IMAGEM 66) ao lado do túmulo, *em seu monólogo sobre algum pobre Yorick*²⁶⁴. O esqueleto prostrado inclina-se sobre o túmulo, apóia a cabeça com uma mão, medita sobre um crânio com a outra, lembrando-nos a tragédia de Shakespeare²⁶⁵ e a fragilidade da condição humana protagonizada pelo príncipe da Dinamarca²⁶⁶.

Interessante como a anatomia aparece aqui como saber presente na educação do príncipe, que usa o próprio desenho superior do crânio como uma alegoria da leviandade da posse, comparando a sua natureza física e com o contrato jurídico dos homens²⁶⁷. Hamlet encontra, na materialidade do corpo, substância provocadora da filosofia, usando referências anatômicas do crânio para refletir sobre a fragilidade da existência humana, sustentada por contratos sociais e posses, frente à força dissipadora da morte e às voltas do tempo, que aparece aqui também como transformação e ciclo.

Diferente da relação prosaica do sacristão e seu parceiro com as ossadas, Hamlet e Horácio circulavam pelo cemitério demonstrando olhares educados pela corte (... *a mão*

²⁶⁴ Saunders e Malley in VESALIUS, 2002, p. 92

²⁶⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, 1976 (1ª edição de 1601)

²⁶⁶ Frente ao assassinato do pai, à corrupção humana, à obviada da vingança desejada pelo público londrino do começo do século XVII, Hamlet hesita em sua vingança, analisa-se, pensa sobre seus atos, sobre o sentido da existência, e inquieta-se, indeciso, envolvido, uterino. A imagem trata da primeira Cena do Ato V, que se passa num cemitério, no momento em que dois rústicos que trabalham no local estão cantarolando, abrindo e retirando caveiras de antigas covas, algo que surpreende Hamlet pela cotidiana e irreverente indiferença que lidam com os restos mortais. Ao olhar alguns crânios jogados, ele pega um com as mãos, e imagina sua ex-vida abastada, e a ironia do seu destino, ossos anulados e cozidos ali pela terra e tempo, e despedaçados pelas pás de um sacristão e seu ajudante:

"Hum! esse indivíduo talvez tenha sido em seu tempo um grande comprador de terras... é este o final de tais chicanas, e o resultado de tais simulações, ficar com o solerte crânio cheio de pura sujeira? Não quererão os garantes simples nem duplos garantir as compras que excedam o comprimento e a largura de um contrato em um pergaminho denteado? As próprias escrituras de suas terras dificilmente caberão nesta caixa (*Bate na caveira.*) e o próprio dono não possui mais terra do que cabe nela, não?" (SHAKESPEARE, 1976, pp.204-205)

²⁶⁷ Conforme explica Ramos, comentando a obra de Shakespeare (in SHAKESPEARE, 1976), o pergaminho denteado era parte dos contratos lavrados em duplicata numa só folha. Depois de escritos, eram rasgados ao meio, em linha denteada: se as duas linhas se ajustassem mais tarde, isso era uma garantia de autenticidade da escritura. Seguindo sua alegoria, a imagem da linha denteada do pergaminho que assegura a terra justapõe-se à imagem da sutura parietal, que solda as duas metades superiores dos ossos do crânio, dividindo-os pelo comprimento. Denominados por Vesalius "ossos do vértice", ele fez questão de desenhá-los em seu tratado ligeiramente separados, "de modo que se possa observar mais facilmente a construção extremamente habilidosa da sutura" (VESALIUS, op. cit., 2002, p. 58). A lei nada vale contra a morte, como sugere Hamlet em suas divagações filosóficas provocado pela materialidade e pela corrupção do corpo pelo tempo.

*que pouco trabalha tem o tato mais delicado*²⁶⁸), tratando os fragmentos de corpos como janelas cintilantes, imagens dadas ao conhecimento de si mesmas e do mundo, porosas ao mergulho filosófico.

Em locais como cemitérios, ateliês, salas de dissecação, e teatros, o conhecimento anatômico também passa por esta imersão em estados de repugnância. Exibindo o tempo e a morte atravessando o corpo, podem ser entendidos como lugares onde se conquista o conhecimento por meio de uma emergente luta com as próprias paixões; lugares que movimentam o círculo interior e exterior. A aprendizagem passa pelas provações do medo, asco, repugnância e fedor, que provocam os sentidos do corpo e entram em embate com a alma, que deseja conhecer o Outro em si Mesmo:

Eu dissequei mais que dez corpos humanos, destruindo todos os vários membros e removendo as minúsculas partes de carne que envolviam estas veias, sem causar nenhuma efusão de sangue... E como um único corpo não durava um longo tempo, foi necessário proceder por etapas, com muitos corpos, se eu quisesse tornar meu conhecimento completo; eu repeti isso duas vezes a fim de encontrar as diferenças. E embora possa ser apaixonado por estas coisas, você talvez possa ser reprimido por repugnância natural, e se isso não o impedir, você talvez possa ser reprimido pelo medo de passar uma longa noite na companhia destes corpos, esquartejados e escoriados, e horríveis de serem vistos... A respeito destas coisas, quer sejam ou não encontradas em mim, os cento e vinte livros que eu tenho criado darão o veredicto 'sim' ou 'não'.²⁶⁹

A citação de Da Vinci mostra-nos mais uma vez a relação do artista-anatomista com o tempo. Como trabalhando num afresco que logo seca, o tempo é impiedoso com o corpo: uma vez aberto, ele apodrece rapidamente, exigindo do anatomista o trabalho ao longo de dias e noites a fio, para poder aproveitar o máximo o conhecimento de cada uma das obras divinas, conseguidas com muito custo. O próprio Vesalius, considerado o pai da Anatomia moderna, dissecou apenas cinco corpos em toda a sua vida. Posto em tentação frente ao corpo, vem à tona todas as paixões que o fragilizam, mas é justamente neste ambiente de tensão que mobiliza sua alma, onde se encontra o verdadeiro conhecimento. Convocando a coragem e virilidade dos homens com o coração forte, ele conclui, e nos provoca à consulta do veredicto: a Anatomia é uma experiência já incorporada em si, como demonstrarão suas obras.

²⁶⁸ SHAKESPEARE, 1976, p.203.

²⁶⁹ DA VINCI apud SAWDAY, 1996, p. 111, tradução minha.

A Anatomia, ou a dissecação anatômica, para estes renascentistas, não parece ser uma experiência provocadora de distância, isenção. Ela impõe-se ao anatomista e o mobiliza ao longo de dias: o corpo ali, como divina criação, é imagem de Deus, reproduzida em todos os homens. Ao tocar no Outro, toca em si Mesmo, pois são a mesma extensão. Todas as coisas tocadas serão *encontradas em mim*. Numa curiosa história sobre a dissolução das fronteiras de si durante a experiência de dissecação, conta-nos Klestinec (2004) que Frabrizio de Aquapendente, um dos anatomistas que sucederam Vesalius em Pádua, foi um mestre impopular e rechaçado por não enfatizar a demonstração anatômica em suas aulas, preferindo estender-se nas leituras preliminares sobre as implicações filosóficas da anatomia, baseado na tradição textual de Aristóteles. Pressionado pelas constantes referências às boas aulas de Vesalius, que trazia uma metodologia mais interativa (segundo os estudantes) de anatomia estrutural, técnicas de dissecação e cirurgia, Fabricius realizou algumas dissecações privadas entre 1587-1588, e demonstrou os olhos e o ouvido, assuntos sobre os quais publicou pesquisas em seguida: *mas a demonstração foi logo suspensa porque, começando a dissecação dos órgãos vocais, Fabricius perdeu sua própria voz.*²⁷⁰

²⁷⁰ KLESTINEC, 2004, pp. 397-398



IMAGEM 67. Vesalius, *Humani corporis fabrica*, 1543.

Ao observarmos os desenhos anatômicos de Vesalius, percebemos que os corpos representados não estão mortos, nem na mesa de dissecação, nem no cemitério. Os corpos anatomizados são vivos, assim como o anatomista. E não são apenas expostos em posições que facilitaríamos os estudos, mas toda sua gestualidade parece coreografada, eles narram sentimentos e reflexões. As imagens são dirigidas de maneira a exibir uma série de idéias não apenas sobre a morte e o tempo, mas sobre a intensa experiência vivida entre o anatomista e o corpo. A piedade, a auto-reflexão, a vergonha, a tristeza, a angústia, a veneração, a dor, o medo, a impotência e a fragilidade são paixões expostas (IMAGEM 67) em várias seqüências de gravuras e desenhos dos corpos que sugerem movimento, através de contorções e gestos. O ato de dissecar, portar um escalpelo e debruçar-se sobre um corpo, é também um momento de confronto, não apenas no sentido de experimentar um Outro estranho, mas de perceber-se em uma experiência paradoxal de autodissecação, de análise de si.

Sawday (1996), em seu interessante estudo sobre o corpo humano na cultura Renascentista, ajuda-nos a entender esta noção de dissecação, estabelecendo uma relação

com a máxima *Nosce te Ipsum* (Conhece-te a ti mesmo), palavras do Oráculo de Delfos muito presente na filosofia e na arte do século XVI:

Abrir o corpo de um outro era, verdadeiramente, parte de um processo geral de obtenção do conhecimento da constituição física humana e da sabedoria do Criador, mas as palavras [conhece-te a ti mesmo] também induzem a investigação humana a uma forma de auto-análise. Mais ainda, esta análise emaranha-se com os rigores da auto-examinação Calvinista²⁷¹ e uma tradição de representação pictórica encontrada em contextos católicos²⁷²

Observemos a IMAGEM 68.



IMAGEM 68. Spigelius, *De Humani corporis fabrica*, 1543.

Ela faz parte do tratado anatómico de Spigelius chamado, também *De humani corporis*

²⁷¹ Não é nossa intenção discutir este sugerido auto-escrutínio religioso do qual nos fala Sawday, mas identificar mais alguns sentidos que rondam estas relações entre o anatomista e o corpo, a partir da xilogravura de Vesalius. Ainda que nestas imagens dele e de Da Vinci, consigamos enxergar fagulhas destas idéias da Anatomia como conhecimento de si, podemos dizer que eles são autores de uma intrigante e líquida fronteira onde escutamos ressoar o saber clássico e o moderno, de maneira indistinta e, por isso mesmo, fascinante.

²⁷² SAWDAY, 1996, p. 110.

fabrica: um homem faz uma autodemostação do seu interior, escorrendo-se para o observador, com o rosto virado para o lado como se tivesse asco, medo ou mesmo vergonha de se olhar.

O anatomista, ao construir o seu tratado, escolhe gestos e posições que melhor apresentem as suas idéias, valores e necessidades políticas. A anatomia, a partir destas referências estéticas, é apresentada como viva, em corpos vivos. E não apenas vivos, mas ativos. Em suas diferentes posturas, estas "pessoas" não estão impassíveis frente aos seus corpos anatomizados, expostos ao leitor. São imagens que, inclusive, pouco se dão ao leitor que se preocupa em reconhecer, localizar e denominar os órgãos e estruturas. Elas não possuem dimensão nem detalhamento para isso, são insuficientes se quisermos utilizá-las com propósitos objetivos de mapeamento, como existem nos tratados de hoje.

As imagens percorrem os nossos olhos mostrando outros caminhos. A atitude principal, de maior vigor, está na tensão dos braços e das mãos, que agem sobre o próprio corpo. Esta atitude traz uma inversão interessante nos papéis, pois aquele que porta a técnica de dissecação é o próprio anatomista, mas aqui ele se confunde com o dissecado, que se autodisseca, auto-analisando-se.

O desejo das imagens (IMAGEM 67 e IMAGEM 68) é menos informar do que representar o estado de conhecer, a anatomia como viva e arguta descoberta de si, não no sentido psicológico, como o significamos hoje, mas no sentido cosmológico, já que em si está contido o mundo. Esta tensão não parece ser de natureza metafísica, mas profundamente concreta, pois os corpos não querem ser vistos como algo desumanizado, ou artifício. São gravados para serem vistos naturalizados, envolvidos por paisagens maneiristas lembrando a Arcádia²⁷³, com cidades e ruínas ao fundo, como mostram as composições vesalianas do Hércules (IMAGEM 67). No chão destas imagens, podemos ver pedras, mato, plantas rasteiras crescendo em terreno desordenado, arenoso e seco, que se equilibra bem com a própria composição das ruínas, abandonadas construções e arcos de pedra, invadidos por pequenas plantas, e a cidade fica sugerida ao fundo, pelas suas

²⁷³ “*lat. Arkadi,ae* ‘Província do Peloponeso’, adap. do gr. *Arkadía* ‘região do Peloponeso’, civilizada por Árcade, filho de Zeus e Calisto, região de pastores dados à música e à poesia. (...) Símbolo da idealização da vida rural e campestre. (...) Designação comum a sociedades literárias dos [séculos] XVII e XVIII que cultivavam o classicismo e cujos membros adotavam nomes de pastores na simbologia poética. (HOUAISS, 2001, p. 277).

construções mais nobres, num plano mais baixo. Fora da cidade, o corpo sem pele decompõe-se como ruína, dá-se aos fragmentos como pedra para logo se transformar em terra novamente, sugere-nos o anatomista a partir do seu saber sobre o homem, e sobre o destino humano.

A virtude de quem conhece as entranhas do ser humano exhibe-se nas imagens que guardam em si os segredos deste encontro; a partir destas imagens, o anatomista quer menos exhibir seus próprios segredos de mapeamento físico das estruturas do que a narrativa moral que conta a história de todos os humanos, sua corrupção, decadência e dissolução. Em narrativas trágicas, a anatomia exhibe o tempo, e não só o espaço. Além disso, quer mostrar “a” Anatomia, engendrá-la no rol dos saberes da Corte, indispensáveis ao governo do rei sobre os súditos. A anatomia moral é mais importante do que a “científica”, aqui. Seu saber, dentro da cultura renascentista, não se resume a uma manufatura, e o anatomista não seria aceito, em um primeiro momento, a partir de sua medicina cirurgiã, demasiada prática e vulgar, mas por um vigor moral que se expressa no virtuosismo estético presente na narrativa de suas aulas-espetáculo e no seu tratado fundador. É por isso que Vesalius pensa sua obra como arte, para ser eternamente lembrada e reconhecida: encomenda a direção de suas gravuras ao ateliê Ticiano; escolhe e acompanha obsessivamente o trabalho do seu impressor, Iohannes Oporinus, na Basileia, onde concentrava o mais famoso grupo de editores de toda a Europa; e gasta uma verdadeira fortuna para imprimir seu tratado em enormes dimensões, com acabamentos especiais de alguns exemplares destinados à Corte²⁷⁴. Vesalius, que sempre cobiçou o cargo de médico imperial, e consegue-o após a apresentação de seu tratado, *magnificamente encadernado e impresso em papel-pergaminho*, a Carlos V, a quem também dedicou e ofertou a obra, algo comum neste período por causa dos apoios financeiros.

Prossigamos um pouco com esta relação entre o anatomista e à Corte e, por que não, entre a Anatomia moral e a corte, pois isso nos ajudará a entender melhor esta idéia de autodissecação, forma de assistir a si no Outro, experimentada na experiência anatômica que trazemos aqui. Queremos sugerir aqui a dimensão política desta autodissecação

²⁷⁴ VESALIUS, 2002

dentro do que estamos chamando de anatomia moral. Ou, como sugeriremos daqui por diante, do Programa Visual Anatômico, construído em arquitetura, ritual, retórica e imagem, criado por Vesalius e seus seguidores, intimamente ligado à Corte e ao poder soberano do rei, e ligado a um tipo de educação da cidade adensada por uma espessa fronteira moral.

2.5. Dissecar como política

sobre a dissecação

O corte é o modo de governo da anatomia: do governo da vida, da cidade e das idéias. Na moderna política anatômica, a vida é governada pela morte²⁷⁵, a cidade e os corpos, pela arquitetura, as idéias, pela didática. A cultura da dissecação parece instituir uma política de ações norteada pela idéia do corte: nos séculos XVI e XVII, este corte germina a idéia do profundo; no século XIX, o mesmo corte reincide, desta vez elaborando a idéia do fragmento²⁷⁶; nos séculos XX-XXI, desloca-se para a noção de extensão, com as próteses e toda sua narrativa do pós-humano. O corte é um esforço de separação do homem da história, buscando fundá-lo num estado puro de natureza, para poder governá-lo de modo racional: o profundo encontrou esta natureza na mecânica; o fragmento, na quântica (ou ondulatória); a prótese, na cibernética – o corpo extensivo. Todas estas ciências carregam suas próprias leis místicas de domínio da carne.

A carne já é um inferno material, uma substância dividida, perturbada, constantemente agitada de conflitos. Essa carne de inferno tem seu lugar no Inferno. No Inferno, diz Pierre-Jean Fabre, estão reunidas “todas as doenças”, mas como matérias supliciadas do que como suplícios. Aí reina “uma mistura e um caos de misérias inimagináveis”. O inferno da substância é precisamente uma mistura de enxofre antinatural, de umidade alheia e de sal corrosivo. Todas as forças da *bestialidade mineral* lutam nesta *substância de inferno*. Com essa substancialização do mal, vemos em ação estranhos poderes da metáfora material. Trata-se realmente de imagens *abstratas-concretas*; contém em intensidade o que no mais das vezes se descreve como imensidade. Elas visam o *centro* dos males, *concentram* os sofrimentos. O Inferno figurado, o Inferno com suas imagens, o Inferno com seus monstros foi feito para atingir a imaginação vulgar. O alquimista, em suas meditações e obras, acredita ter isolado a substância de monstruosidade. Mas o verdadeiro alquimista é o espírito elevado. Deixa às feiticeiras a tarefa da quintessência do monstruoso. Por sua vez, a feiticeira só trabalha nos reinos animal e vegetal. Ele não conhece a intimidade maior do mal, a que se insere no mineral pervertido”²⁷⁷

²⁷⁵ Ela corta a vida e tenta fundar uma gestão da morte. Ela corta a cultura e tenta fundar uma natureza humana. Ela corta o céu e visualmente o recria em um cosmo orgânico, autônomo, mecânico.

²⁷⁶ Pretendemos pesquisar esta transformação num momento mais oportuno, pois a idéia ultrapassa os alcances da atual pesquisa.

²⁷⁷ Gaston Bachelard, *A terra e os devaneios do repouso*, 2003, p. 56

sobre a memória, ou a política do esquecimento

As memórias anatômicas, atravessadas por um drama de imagens, conduziram-nos menos a definições exatas do que à abertura de fendas iluminadas por vastas redes de sentidos. O percurso da escrita é um encontro possível com o Renascimento, pensado aqui menos como época do que como idéia. A história do imaginário, pensada como um memorial visual, é o encontro com a construção política de uma idéia. Ela manifesta-se na escrita, uma narrativa das memórias que persistiam em nós no momento do encontro. Escrita do presente, ela é um testemunho de nossa experiência de encontro com as imagens, mas também ela própria se faz como tal, escrita-imagem-experiência. A atitude política da escrita é seu grau de cumplicidade com o aqui agora do encontro, um estado voluntarioso de esquecimentos, tenso fazedor de polimentos a contrapelo.

(...)

Tais idéias sobre as memórias da anatomia moderna – uma ciência de racionalização e domínio do real associada a uma arte de representação deste por imagens (hiper-reais e simuladas) –, sugere novas origens à historiografia científica, que geralmente personaliza em Vesalius a expressão da modernidade, periodizando a anatomia em pré e pós vesaliana. Tal divisão é estabelecida por um critério epistemológico: em sua revolucionária atitude empírica, Vesalius instauraria na pesquisa médica do século XVI a chamada observação direta.

Em nossa pesquisa, tateamos a construção de um olhar anatômico, educado por imagens que o ordenam e o desejam, imagens agentes em política e estética. Esta busca de um olhar pede aproximações menos dissecadas, menos estáveis. Pensamentos difusos, talvez. Escrita de compleição inconclusa que ensaia equilíbrios temporários, lenta e silenciosa, regada de nuances como o tempero humoral.

Se esta investigação sobre os desejos visuais da anatomia forjasse uma dialética, ela perseguiria a radicalidade visual da anatomia: existiria uma anatomia visual e uma não visual (ou pré visual)? Quais são suas origens? Como elas imaginam o corpo? Onde persistem?

Ao perseguirmos estas memórias anatômicas, encontramos outras questões que se estendem para além do fôlego desta pesquisa, mas nos ajudam a entender seu horizonte: a cultura da dissecação é um pressuposto da anatomia visual? Por que esta visibilidade se fez necessária? Por que as lógicas anatômicas da medicina chinesa ou *ayurvédica* não desenvolveram uma cultura dissecativa, nem visual? Seria a dissecação um componente cristão da medicina ocidental, baseada no sacrifício (e na expiação da culpa)? Os teatros anatômicos, chamados templos da morte, seriam espaços sacrificais? A dissecação pode ser entendida como um esforço (profano) de sacrifício do corpo? Quais são as suas persistências em nossa cultura corporal contemporânea, que tem seus conceitos de bem-estar, saúde e educação circunscritos em fundamentos anátomo-fisiológicos? A dissecação é uma das origens da higiene? Por que a higiene ocidental é profundamente visual?

sobre a anatomia

O corpo, sob a gestão da anatomia, aparece em permanente estado de racionalização visual neste percurso de imagens. A anatomia, ciência do corte, parece resolvê-lo a partir da idéia da morte. A ciência moderna ainda persiste obcecada pela morte, a doença, como se conseguisse depurar o corpo pelo sacrifício, experimentado pela cirurgia, em sua natureza funcional ou plástica. A medicina encontrou na anatomia o método de escorpião, no qual os cirurgiões agem sob o reinado de marte²⁷⁸. Mesmo as práticas de saúde preventiva ou de esporte de alto rendimento seguem tal princípio sacrificial: os princípios anátomo-fisiológicos do condicionamento físico partem da idéia de morte – o corpo experimenta um tal stress que gera a morte em um microcosmo tecidual para que, em seguida, sua força ressuscitadora gere novos ganhos de saúde e performance²⁷⁹.

²⁷⁸ “Escorpião é o signo mais intimamente associado com os médicos, especialmente os cirurgiões – em seu reinado de Marte – e os psicoterapeutas, em sua conexão com Plutão. Este é o reinado da batalha pelo poder entre a vida e a morte, que conduz à transformação física ou psicológica, ou ambas.(...) A função do médico que trabalha com o método de Escorpião consiste em agir como a parteira e acompanhar o cliente através de seu obscuro, impotente e muitas vezes aterrorizante e doloroso estágio de destruição, na expectativa de auxiliá-lo em sua reconstrução.” (Jane Ridder-Patrick, *Guia prático de astrologia médica*, 1994, pp. 24-25).

²⁷⁹ Vide sobre este assunto o texto de Alexandre Fernandes Vaz “*Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal*” in SOARES, *Corpo e Educação*, 1999.

sobre a anatomia sutil

As imagens da anatomia renascentista tocam-nos estranhamente. Nas imagens vesalianas, os corpos andam como vivos, mas uma força grave parece tensionar-lhes para o centro da terra. Como se o corpo, na morte, descobrisse uma única coisa: o peso. Estas imagens lembram a construção da dança. Se o balé é uma dança tipicamente anatômica e celeste, a sua revolução moderna, em fins do XIX, foi a descoberta do peso, presente nestas imagens anatômicas que ainda ensaiavam a modernidade. O peso permite o jogo, a queda, a desfiguração. A busca do estado morto, do vazio como dissolução do ego, também aparece no *butô*, dança de origem japonesa pós Segunda Guerra.

Talvez esta busca do peso seja sua busca poética. O peso permite ao corpo a experiência da anatomia sutil; da fragilidade. Esvaziado de sua potência mecânica, de seu compromisso muscular, o corpo se permite em fragilidade grave e úmida para ouvir as forças misteriosas que dançam no silêncio. Quando o homem pára de temer as imagens do esqueleto e começa a se imaginar dissolvido na substância sem figura do Cosmo, ele ressoa o silêncio. Decerto, outros materialismos são sugeridos por estas memórias da anatomia que flertavam com a alquimia, perversão íntima de uma morte distinta, de uma morte que dissolve o próprio interior dos elementos. Neste sentido, a morte é a experiência avessa da anatomia moderna, e cria porosidade e dissolução entre as fronteiras de si:

Esse materialismo da morte é muito diferente da nossa noção clara das *causas* da morte. Muito diferente também da personificação da Morte. Decerto o alquimista, como todos os pensadores da Idade Média, tremeu ante as representações simbólicas da Morte. Viu a morte misturar-se aos vivos na dança macabra. Mas essas imagens de esqueletos mais ou menos velados não encobre completamente um devaneio mais secreto, mais substancialista, em que o homem medita sobre uma dissolução carnal ativa. Então ele já não teme apenas as imagens do esqueleto. Tem medo das larvas, tem medo das cinzas, tem medo do pó. Em seu laboratório há muitos procedimentos de dissolução, pela água, pelo fogo, pelo almofariz, para não imaginar que ele próprio se tornará uma substância sem figura. Vejamos alguns traços desses temores sábios. Nós os sentiremos tanto mais ativos quando reunirmos mais estreitamente, como no tempo da alquimia, as realidades do Cosmos e as realidades humanas do Microcosmos.²⁸⁰

²⁸⁰ BACHELARD, 2003, p. 54.

sobre a imagem

A imagem anatômica foi responsável pela homogeneização dos corpos ao criar condições visuais e racionais para o esgotamento imaginativo da teoria dos humores. Seu projeto visual construiu um corpo único e o edifício corporal moderno foi construído a partir desta idéia de um interior único: o corpo anatômico homogêneo se naturaliza nas imagens de Vesalius, depois nas radiografias, depois no ultra-som, imagens fantásticas do corpo profundo, da interioridade homogênea, sem nuances. Elas mostram o corpo sem alma. Observadas por não-especialistas, sempre exibem corpos iguais: incríveis manchas brancas e coloridas em lâminas de plástico semitransparente fosco que mostram uma única verdade: no interior, no íntimo do esqueleto, somos todos iguais. A verdade profunda do corpo ressoa na superfície: se somos feitos de substância comum, fomos ideologicamente preparados, a partir de dentro, para sermos governados como massa, sem nuances²⁸¹. Massa que vive angustiada em busca de padrões corretos e fórmulas mágicas de saúde e educação válidas a todos os seres.

Ainda que procuremos evitar as simplificações retóricas do tipo ocidente x oriente, percebemos em várias práticas médicas tradicionais árabes, indianas, chinesas (mas também indígenas e africanas) a administração de regimes higiênicos nos quais a limpeza buscada não é um componente visual, superficial, exposto em pele. São recorrentes as práticas de limpezas respiratórias, as depurações viscerais, o escoamento de fluxos energéticos, as massagens internas, os exercícios baseados em anatomias sutis e a meditação. A persistência das lógicas das teorias humorais é evidente tanto na medicina chinesa (cinco elementos) quanto na indiana (três doshas). Se as teorias humorais compreendem as idiosincrasias e buscam o equilíbrio dinâmico dos corpos, diferentes por suas compleições naturais, ambientais e cronológicas, a anatomia ocidental funda-se na idéia universal de sistemas (ósseo, muscular, circulatório, nervoso etc), de caráter mais homogêneo, quantitativo e arquitetônico (e, mais tarde, mecânico), instituindo a idéia de que o ser humano possui uma igualdade física em seu interior e, por isso, a medicina

²⁸¹ A idéia de nuance surge-nos lembrando de um contraponto à moderna ciência anatômica dissecativa, a medicina *ayurvedica*, que discute a saúde em práticas de conhecimento de si dadas por uma ciência da Anatomia Sutil.

pode constituir práticas higiênicas baseadas em um único modelo de corpo (interioridade e verdade corporal) válido para todos os seres humanos. Esta ideologia prepara o corpo para ser capitalizado como coisa na racionalizada sociedade de massa: somos iguais, homogêneos, pois somos imaginados a partir de uma interioridade sem nuances. Obviamente, os profissionais iniciados em anatomia sabem que o interior dos corpos são caoticamente distintos uns dos outros e que nas aulas de anatomia, os professores literalmente preparam os cadáveres mais didáticos para fazerem suas demonstrações, numa verdadeira pedagogia do corpo homogêneo²⁸². Tudo o que aparece como diferente, desdobra-se em novas taxionomias patológicas, que identificam o desvio e a antinatureza. A visualidade é o pressuposto para a imagem-padrão, depositório dos incontidos desejos de harmonia da geometria divina. A visualidade abre portas para os desvios patológicos.

A simulação da dissecação do corpo em imagens didáticas concorre com as idéias de organização do espaço presentes na perspectiva. Ao transformar a ação de penetração numa seqüência de páginas de um livro, o anatomista cria uma espécie de guia mental. A imagem é uma mediadora do conhecimento, que é estruturado em camadas visuais, atravessadas pelo corte exato da matéria, estruturada em intervalos precisos. Este trabalho de projeção visual da ação do sujeito pesquisador sobre o objeto pesquisado, em conjunto com a recepção da simulação do olhar do leitor-espectador constitui um esforço complexo de estruturação e fixação objetiva do real, sugerindo a formação subjetiva de um olhar. A obra-didática, destinada ao leitor-espectador exige um afastamento do anatomista de seu próprio ato de pesquisa. As imagens hiper-reais de simulação são tecnologias de racionalização do corpo em objetividade visual.

Nesta esteira, a anatomia também sugeriu a criação de um lastro interior, pressupostos para o controle de si²⁸³. As forças imaginativas, dadas pela nomeação das estruturas e o desenho de mapas, deslocaram-se do cosmo para o interior dos corpos. Esta perda da mãe cósmica, conforme a qual todos os corpos se movimentavam, parece gerar um

²⁸² vide Carmen Lúcia Soares, "Practicas Corporales: histórias de lo diverso y lo homogêneo" in AISENSTEIN, *Cuerpo y cultura*, 2006.

²⁸³ Vide Michel Foucault, *História da Sexualidade*, vol 1, 2005 (1ªed. 1982)

deslocamento da idéia de elevação. O céu não é mais a força que movimenta. O céu se transforma em oceano. É do profundo do corpo que emanam as novas forças cósmicas – oceano sanguíneo cujo sol é o coração de William Harvey; cuja mística é a mecânica de Descartes. Dramatizando em imagens ora o mito da criação, ora a ressurreição, ora o mito de Prometeu, a anatomia elabora o antropocentrismo e o humanismo.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José. *O teatro da memória de Giulio Camilo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- ANDAHAZI, Frederico. *O anatomista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- ARISTOTE. *Petits traité's d'histoire naturelle*. Paris: Les belles lettres, 1965.
- _____. *Les partis des animaux*. Paris: Les belles lettres, 1993.
- AVICENA. *A origem e o retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BURTON, Robert. *The anatomy of melancholy*. Edited in an all english text by Floyd Dell and Paul Jordan-Smith. New York: Tudor Publishing Company, 1941.
- BIBLIOTECA REALE DI WINDSOR. *Leonardo da Vinci: disegni anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*. Firenze: Casa Editrice Giunti Barbera, 1979.
- CARLINO, Andrea. *Books of the body: anatomical ritual and renaissance learning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999.
- CARREIRA, E. *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- CÉARD, Jean; FONTAINE, Marie Madeleine; MARGOLIN, Jean-Claude. *Le corps a la renaissance*. In: COLOQUE DE TOURS, 30., 1987, *Paris. Actes...* Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.
- CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COLEÇÃO DE ARTE. *Ticiano*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997.
- DIDEROT, D'Alembert. *L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert*. Paris: Inter-Livres, 1994.
- DISTANTE, C. *Da Vinci: obras literárias, filosóficas e morais*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- DONNE, John. *Elegias amorosas*. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Assírio & Alvim,

1997.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da renascença*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

FROIDMONT, Hélinand de. *Os versos da morte*. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Imaginário, 1996.

GALENO. *Sobre los lugares afectados*. Madrid: Ediciones Clássicas, 1997.

_____. *Three treatises on the nature of science*. Indianapolis: Hackett, 1985.

GALIEN. *Exortation à la médecine art médical*. Tradução de Véronique Boudon. Paris: Les belles lettres, 2000.

GOMBRICH, E. H. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

_____. *A História da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HIPÓCRATES. *Conhecer, cuidar, amar: o juramento e outros textos*. São Paulo: Landy, 2002.

_____. *Aforismi e Giuramento*. Roma: TEN, 1994.

_____. *La consultation*. Paris: Hermann, 1986.

_____. *Du regime*. Paris: Belles Lettres, 1967.

KEMP, Martin. WALLACE, Marina. *Spectacular Bodies: the arte and science of the humn boby from Leonardo to now*. London: Hayward Gallery Publishing, 2000.

KERWIN, William. *Beyond the body: the boundaries of medicine and english renaissance drama*. Amherst, Boston: University of Massachussetts Press, 2005.

KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. *A ciência anatômica de Leonardo da Vinci*. 1999. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

KIMBLE, G.H.T. *A geografia na Idade Média*. Londrina: Eduel: São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

KLESTINEC, Cynthia. *A history of anatom theaters in sixteenth-century Padua*. Journal of the History of Medicine and Allied Sciences, Oxford, v. 59, n., 3, 2004. LA

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX (ORG.) *Le corps en morceaux*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris : Liana Lévi, 2003.

- LE PALAIS du Bo. Padova: Università degli Studi di Padova, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A figura humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004. (A Pintura, v. 6)
- _____. *A idéia e as partes da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. (A Pintura, v. 3)
- LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- MAQUIAVEL. *O príncipe*. Tradução, introdução e notas de Antonio D'Elia. São Paulo: Editora Cultrix, [s.d.].
- MANDRESSI, Rafael. *Le regard de l'anatomiste: dissections et invention du corps en Occident*. Paris: Éditions du seuil, 2003.
- MARGOLIN, Jean-Claude; MATTON, Sylvain. Alchimie et Philosophie à la renaissance. In: COLLOQUE INTERNATIONAL DE TOURS , 1991, Paris. *Actes...* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.
- MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza. *Mens sana in corpori sano: compreensões de corpo, saúde e educação física*. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.,
- PARACELSE. *De l'alchimie*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- PETHERBRIGDE, Deanna; JORDANOVA, Ludimila. *The quick and the dead: artists and anatomy*. Berkeley, Los Angeles, London: National Touring Exhibitions: University of California Press, 1997.
- PLATÃO. *Timeu e crítias, ou a atlântida*. Tradução, introdução e notas de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, s/d.
- POLIÃO, M. V. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PORTER, Roy. *Flesh in the age of reason*. London: Penguin Books, 2003.
- RICHTER, J. P. *The notebooks of Leonardo Da Vinci*. New York: Dover Publications, 1970. v.1.
- RIDDER-PATRICK, Jane. *Guia prático de astrologia médica*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Milano: Tea, 1992.
- ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SACRAMENTO, Mario. *Teatro anatômico*. Coimbra: Atlântida, 1959.
- SAN'ANNA, D. B. *Corpo e história. Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 3, p. 243-

266, 1996.

SAWDAY, Jonathan. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London, New York: Routledge, 1996.

SCHUPBACH, William. *The paradox of Rembrandt's 'Anatomy of dr. Tulp'*. London: Wellcome Institute for the history of medicine, 1982.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SILVA, Ana Márcia. *Corpo, ciência e mercado: reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo de felicidade*. Campinas: Autores Associados; Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

SINGER, Charles. *Uma breve história da anatomia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SIRAISSI, Nancy. *Medieval & early renaissance medicine: an introduction to knowledge and practice*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990.

SPENCE, Jonathan D. *O palácio da memória de Matteo Ricci: história de uma viagem: da Europa da Contra-Reforma à China da dinastia Ming*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

STAFFORD, Barbara Maria. *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*. Massachusetts: MIT Press, 1997.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VAZ, Alexandre Fernandes. “Treinar o corpo, dominar a mente: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal”. *Caderno CEDES*, São Paulo, ano, n. 48, ago. 1999.

VESALIUS, Andreas. *De humanis corporis fabrica*. Epitome. Tabulae sex / Ilustrações e comentários dos trabalhos anatômicos. Esboço de uma biografia de Vesalius. Anotações e tradução do latim de J.B.DeC. M. Saunders, Charles D.O'Malley; tradução para o português Pedro Carlos Piantino Lemos, Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial: Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WARBURG, A. *Essais Florentins*. Paris: Editions Klincksieck, 1990.

YATES, F. A. *L'Arte della memória*. Turim: Einaudi, 1993.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci: desenhos e esboços*. Köln: Tashen, 2005. v.1.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci: pintura completa*. Köln: Tashen, 2005. v.2.

Bibliografia geral

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. Lisboa: Verbo, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

AISENSTEIN, Ángela. *Cuerpo y cultura: practicas corporales y diversidad*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

ALMEIDA, Milton José. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

_____. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A terra e os devaneios do retorno: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.

BENOIST, Eugène; GOELLER, Henri. *Nouveau dictionnaire latin-français*. Paris: Librairie Garnier Frères, [s.d.].

BUENO, F.S. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São

Paulo: Serrana, 1963

CHAUÍ, M. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 1990.

DAHLKE, Rüdiger; DETHLEFSEN, Thorwald. *A doença como caminho*. São Paulo: Cultrix, 2004.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v.2.

FERREIRA. A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, A. G. *Dicionário de latim-português*. Lisboa: Porto Editora, [s.d.].

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2005. Colocar o nome completo. E o volume I no final . Depois do 2005 entraria v.1

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Unesp: Paz e Terra, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, [s.d.].

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KUVALAYANANDA, Swami. *Asanas*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LANZ, Rudolf. *A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano*. São Paulo: Antroposófica, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3. ed. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MACIOCIA, Giovanni. *Os fundamentos da medicina chinesa: um texto abrangente para acupunturistas e fitoterapia*. São Paulo: Roca, 1996.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MIRANDA, Evaristo Eduardo. *Corpo: território do sagrado*. São Paulo: Loyola, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo:

Brasiliense, 1990.

SAN'TANNA, D. B. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 1998. Tese (Doutorado Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 1977.

THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY. New York: Oxford University Press, 2003.

VALLEÉ, Elisabeth Rochat de la. LARRE, Claude. *Os movimentos do coração: psicologia dos chineses*. São Paulo: Cultrix, 2007.

YARSA, F.I.S. *Diccionario griego español*. Barcelona: Ramon Sopeno, 1977.

epítome

teses sutis.

como vesalius, proponho aqui um caminho paralelo à leitura da obra. não há uma ordem exata para percorrê-lo. ele é um caminho visual e livre, feito de nuances de transparências. não há a pretensão do argumento. apenas imagens e fragmentos. teses sutis.

ao realizar este epitome, fui motivado a dividir com o leitor o caminho da minha pesquisa. ou ainda, o que foi sendo feito ao olhar para as coisas. trata-se de um processo intuitivo, que me foi aparecendo ao longo da pesquisa. tenho a sensação que as memórias anatômicas me trouxeram esta forma de pensar: por camadas. o espesso, o fino, a transparência, o papel aparece como carne... a anatomia, ao operar no corte, quer encontrar o profundo, a estrutura, os ossos, mas a diferença é que a anatomia renascentista não alcançava fim nos ossos. dos ossos seguia para crânio, que seguia para o cérebro, que seguia para o mundo, que seguia para o cosmo, que seguia... as camadas vão se revolviendo infinitamente e a ordem das camadas é temporária e o corpo, extenso. e difuso.

são 7 composições, chamadas aqui de polípticos. um texto de Valéry os abre, e ressoa em tudo. os polípticos me vieram como uma leitura contemporânea do trabalho de Vesalius, e o uso de polípticos e trípticos e em Ticiano e Francis Bacon. a idéia, no entanto, não é de operar com hierarquias de idéias, mas com camadas que vibram entre si. ao olhar uma, a outra já ficou ali. há uma espécie de atraso no olhar, que volta, e lembra, e caminha em redes de sentidos.

estes polípticos são nosso modo de pensar por imagens. foram realizados ao longo da pesquisa sobre as memórias anatômicas. um percurso da razão intuitiva em imaginação tateante.

POLÍPTICO I	Folha 1	(esquerda) Alegoria, séc. XVIII (detalhe de gravura) (centro) Nicolas Tournier, <i>Alegoria</i> , c. 1625 (pintura a óleo) Oxford Asmolean Museum (direita) Cesare Ripa, <i>Doutrina</i> , 1603
	Folha 2	Odoardo Fialetti, <i>Alegoria da Anatomia</i> , 1627.
POLÍPTICO II	Folha 3	Ticiano (ca. 1485-1576), "Laocoonte", s/d (caricatura)
	Folha 4	Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, <i>Laocoonte e seus filhos</i> , ca. 25 a.C. (grupo em mármore)
	Folha 5	Ticiano, <i>A Ressurreição de Cristo</i> , 1520-1522 (painel central do Políptico Averoldi)
POLÍPTICO III	Folha 6	Alegoria da morte, séc. XVII (gravura)
	Folha 7	Vesalius, <i>De humani corporis fabrica</i> , 1543 (página de rosto)
	Folha 8	Francis Bacon, <i>Três estudos para uma Crucificação</i> , 1962 (estudo 2)
POLÍPTICO IV	Folha 9	Donato Bramante, <i>Tempietto, S. Pietro in Montorio</i> , Roma. Cripta datada de 1502. Projeto (segundo Serlio) e corte (segundo o Codex Coner)
	Folha 10	Cesare Cesareano, <i>Homem de Vitrúvio</i> , 1521.
	Folha 11	Teatro Anatômico de Leiden, circa. 1610
	Folha 12	Teatro Anatômico de Pádua, construção séc. XVII (vista superior interna)
	Folha 13	Donato Bramante, <i>Tempietto, S. Pietro in Montorio</i> , Roma. Cripta datada de 1502.
POLÍPTICO V	Folha 14	R. Fludd, <i>Utriusqui Cosmi (vol II)</i> , Frankfurt, 1621.
	Folha 15	Vesalius, <i>Epitome</i> , 1523. (gravura do corpo humano, sistema nervoso)
	Folha 16	Leonardo da Vinci, <i>Homem vitruviano</i> , 1490
	Folha 17	A. Kircher, <i>Mundus subterrâneus</i> , Amsterdã, 1682
POLÍPTICO V	Folha 18	Vesalius, <i>De humani corporis fabrica</i> , 1523 (gravura da dissecação da cabeça)
	Folha 19	Moróbio, <i>Macrobii... in scipionis expositio (frontispício)</i> , 1485 (mapa mundi)
	Folha 20	Mario Sameto, 1321 (mapa mundi)
POLÍPTICO VI	Folha 21	Gerard de Lairese in <i>Anatomia Humani Corporis</i> , 1685, de Gottfried Bidloo (impresso em 1739) - (Dissecação dos músculos e tendões da parte posterior da mão)
	Folha 22	Leonardo da Vinci, <i>Estudos da mão</i> , 1510.
	Folha 23	Rembrandt van Rijn, <i>A lição de anatomia do Dr. Tulp</i> , 1632 (pintura à óleo)
POLÍPTICO VII	Folha 24	Vesalius, <i>De humani corporis fabrica</i> , 1543. (livro 2, músculos, sequência de dissecação)
	Folha 25	Vesalius, <i>De humani corporis fabrica</i> , 1543. (livro 2, músculos, sequência de dissecação)
	Folha 26	Vesalius, <i>De humani corporis fabrica</i> , 1543. (livro 2, músculos, sequência de dissecação)
	Folha 27	William Cheselden, <i>Osteografia, ou estudo dos ossos</i> , séc. XVII. (esqueleto rezando, folha XXXVI do tratado)

"Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não presenças singulares, anteriores a todos os arranjos, resumos, escorços, substituições imediatas que a educação elementar nos inculcou.

Assim como o pensador tenta se defender das palavras e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, do mesmo modo o artista pode, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma singular, tentar encontrar sua própria singularidade e o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer.

No grande artista, a sensibilidade e a técnica possuem uma relação particularmente íntima e recíproca que, no estado vulgarmente conhecido sob o nome de inspiração, alcança uma espécie de gozo, troca ou correspondência quase perfeita entre o desejo e aquilo que o realiza, o querer e o poder, a idéia e o ato, até o ponto de resolução em que se interrompe esse excesso de unidade composta, em que o ser excepcional que tinha se constituído a partir de nossos sentidos, nossas forças, nossos ideais, nossos tesouros adquiridos, se desloque, se desfaça, nos abandone a nosso comércio de minutos sem valor em troca de percepções sem futuro, deixando atrás algum fragmento que só pode ser obtido em um tempo, ou em um mundo, ou sob uma pressão, ou graças a uma temperatura da alma bastante diversos daqueles que contém ou produzem o Seja o que for...

Digo um fragmento, pois há poucas chances de que essas uniões muito breves nos entreguem toda uma obra de alguma extensão. Nesse ponto intervêm o saber, a duração, as retomadas, os julgamentos. É preciso uma boa cabeça para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e terminar.

Alguns se perguntam se o pintor tem a necessidade de saber outra coisa além de ver e servir de sua técnica.

Dizem, por exemplo: Muitos maus pintores conheceram a anatomia que muitos bons pintores ignoraram. Logo, nada de anatomia.

O mesmo raciocínio para a ciência da perspectiva.

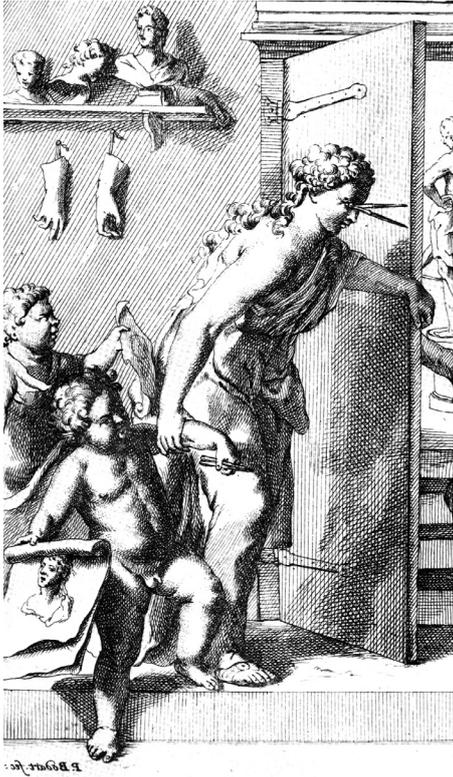
Digo-lhes que seria preciso conhecer tudo; mas, de preferência, saber utilizar o que se conhece. Vê-se de modo completamente diverso um objeto cuja estrutura se conhece. Não se trata de mostrar músculos sobre a pele, mas de pensar um pouco no que está embaixo dela. Isso leva a um questionário profundo. Não vejo senão vantagens nisso.

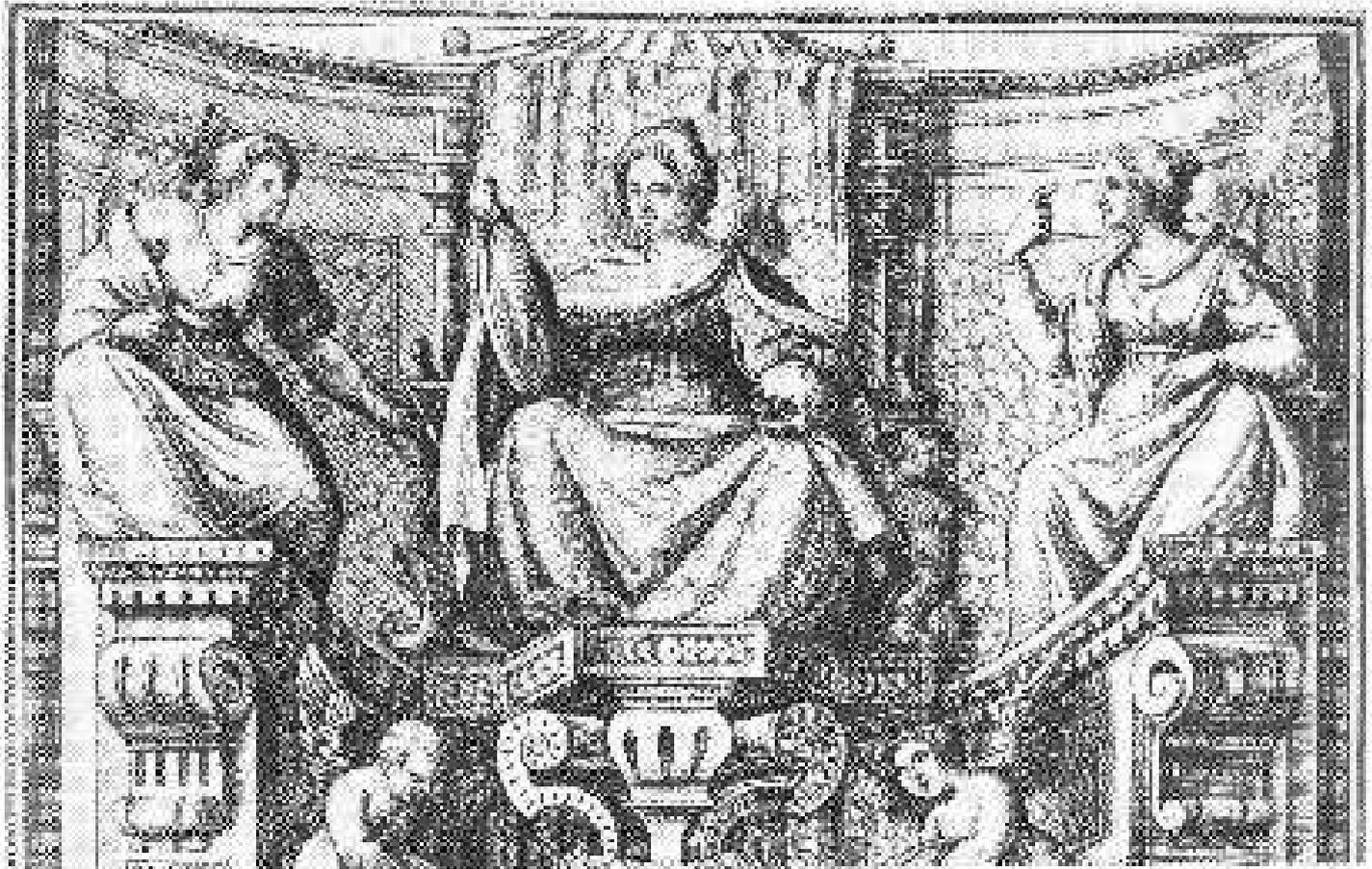
Mas eis uma observação que faço: quanto mais se afasta a época em que a perspectiva e a anatomia não eram negligenciadas, mais a pintura se restringe e o trabalho de observação do modelo, menos ela inventa, compõe e cria.

O abandono da anatomia e da perspectiva foi simplesmente o abandono da ação do espírito na pintura em favor apenas do divertimento instantâneo do olho.

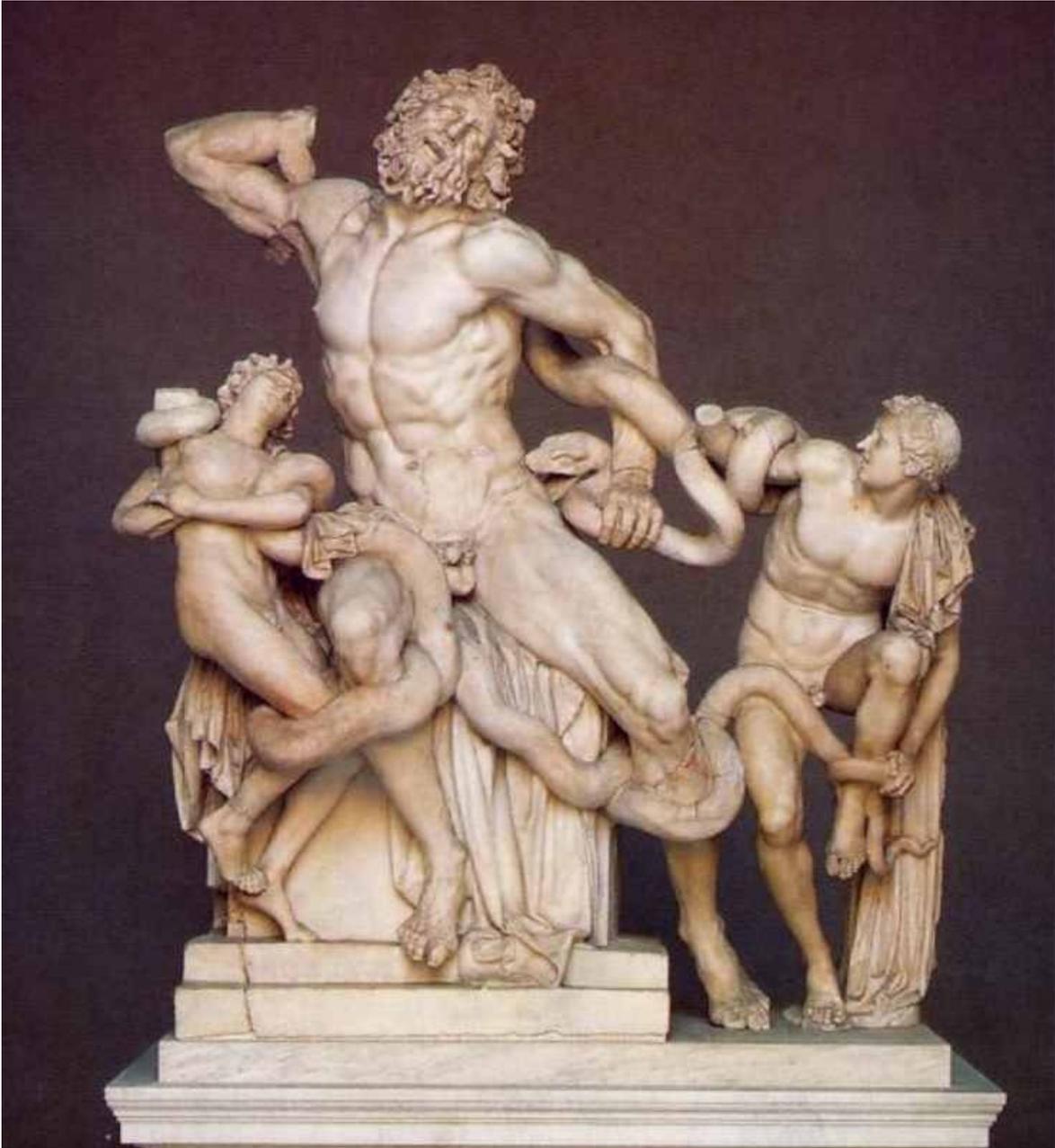
*A pintura européia perdeu nesse momento algo de sua vontade de poder...
E, por conseguinte, de sua liberdade."¹*

¹ VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, 2003, pp. 88-89.











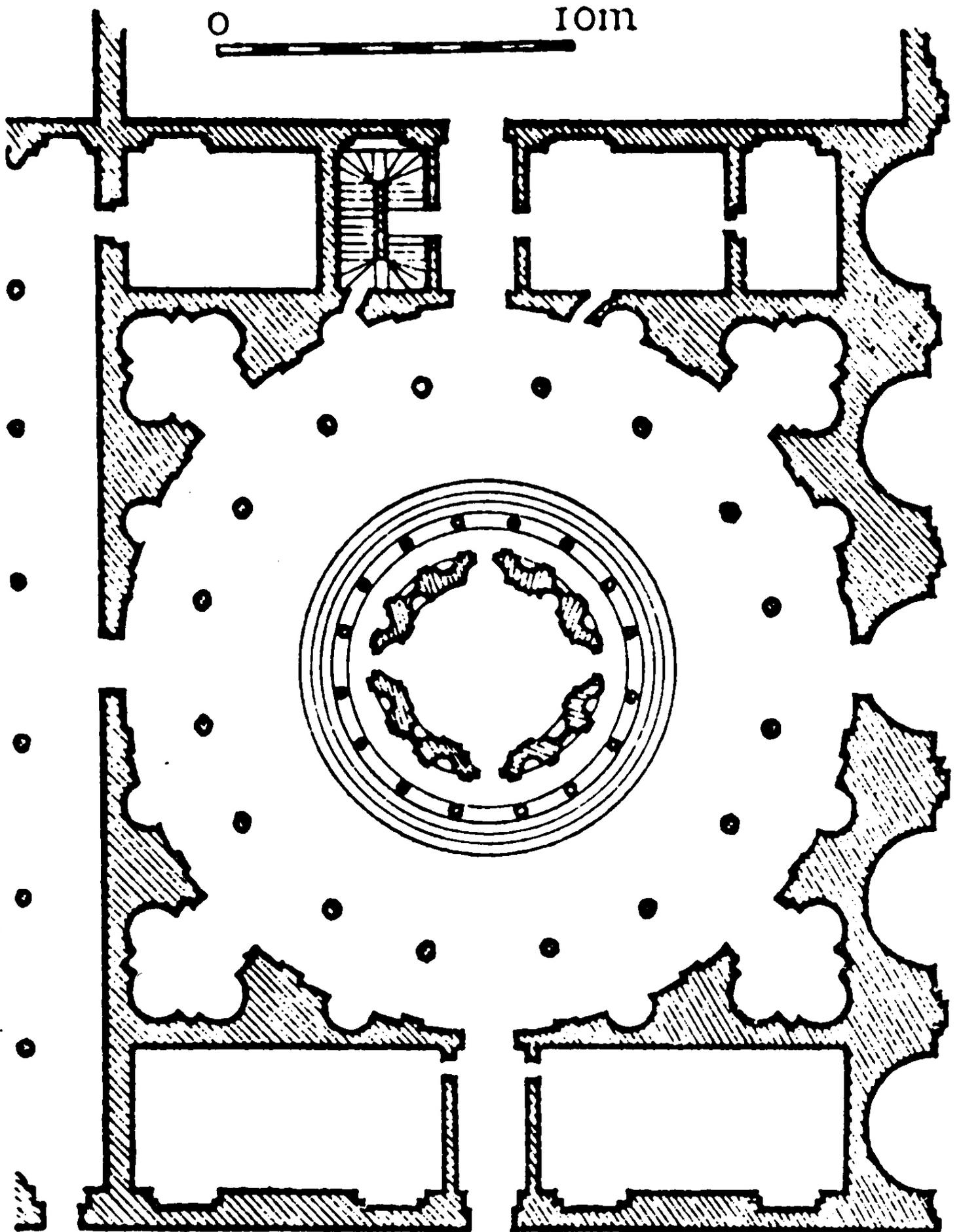


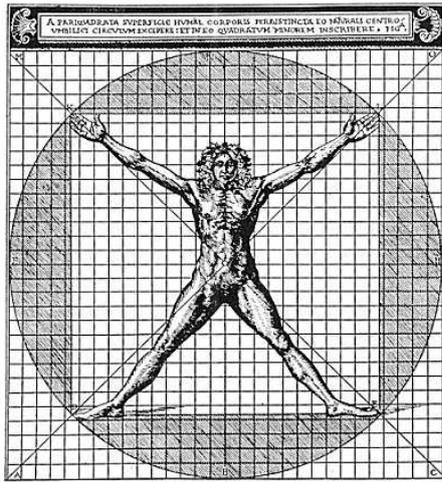


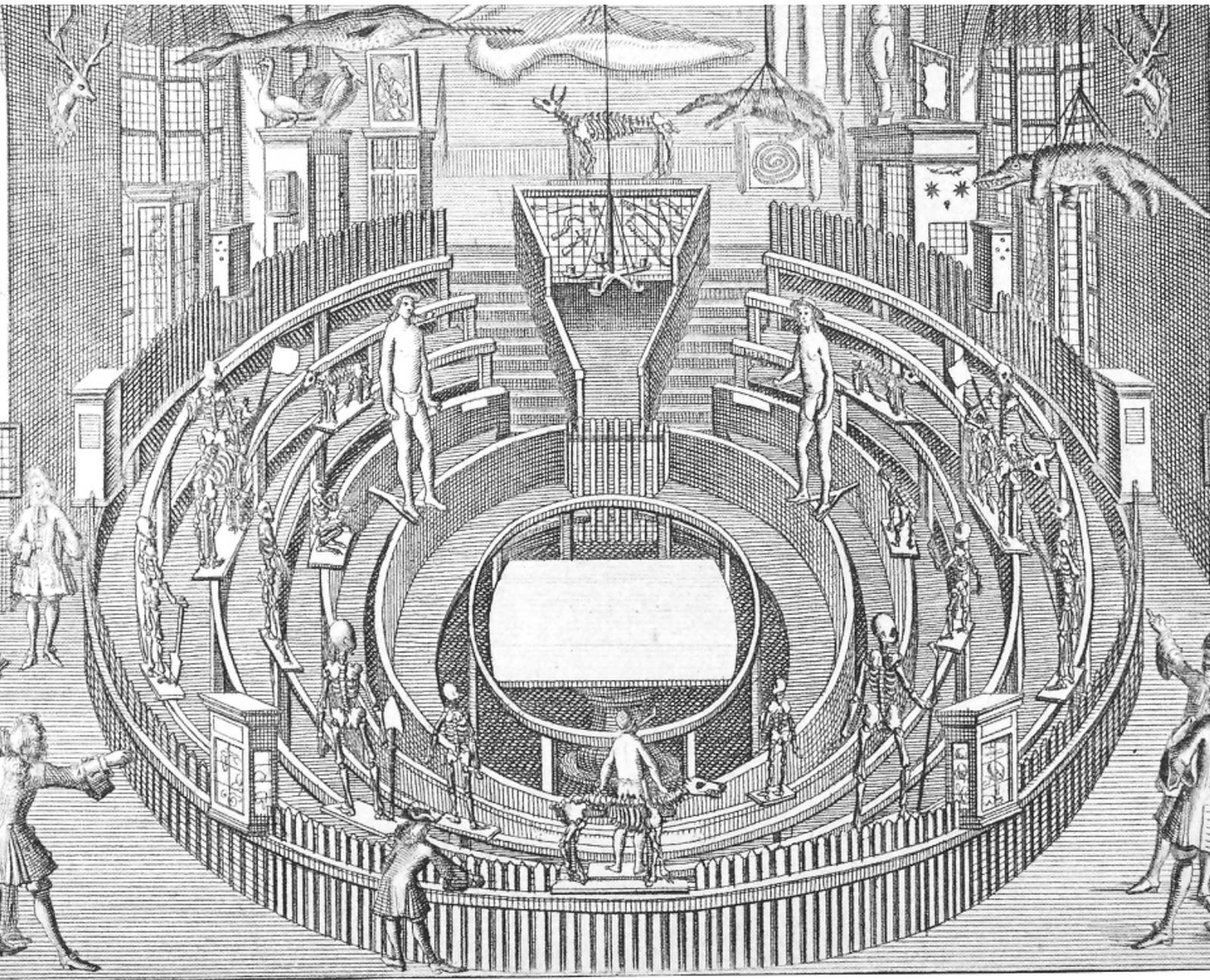
ANDREAE VESALII
BRUXELLENSIS, SCHOLAE
medicorum Patavinæ professoris, de
Humani corporis fabrica
Libri septem.

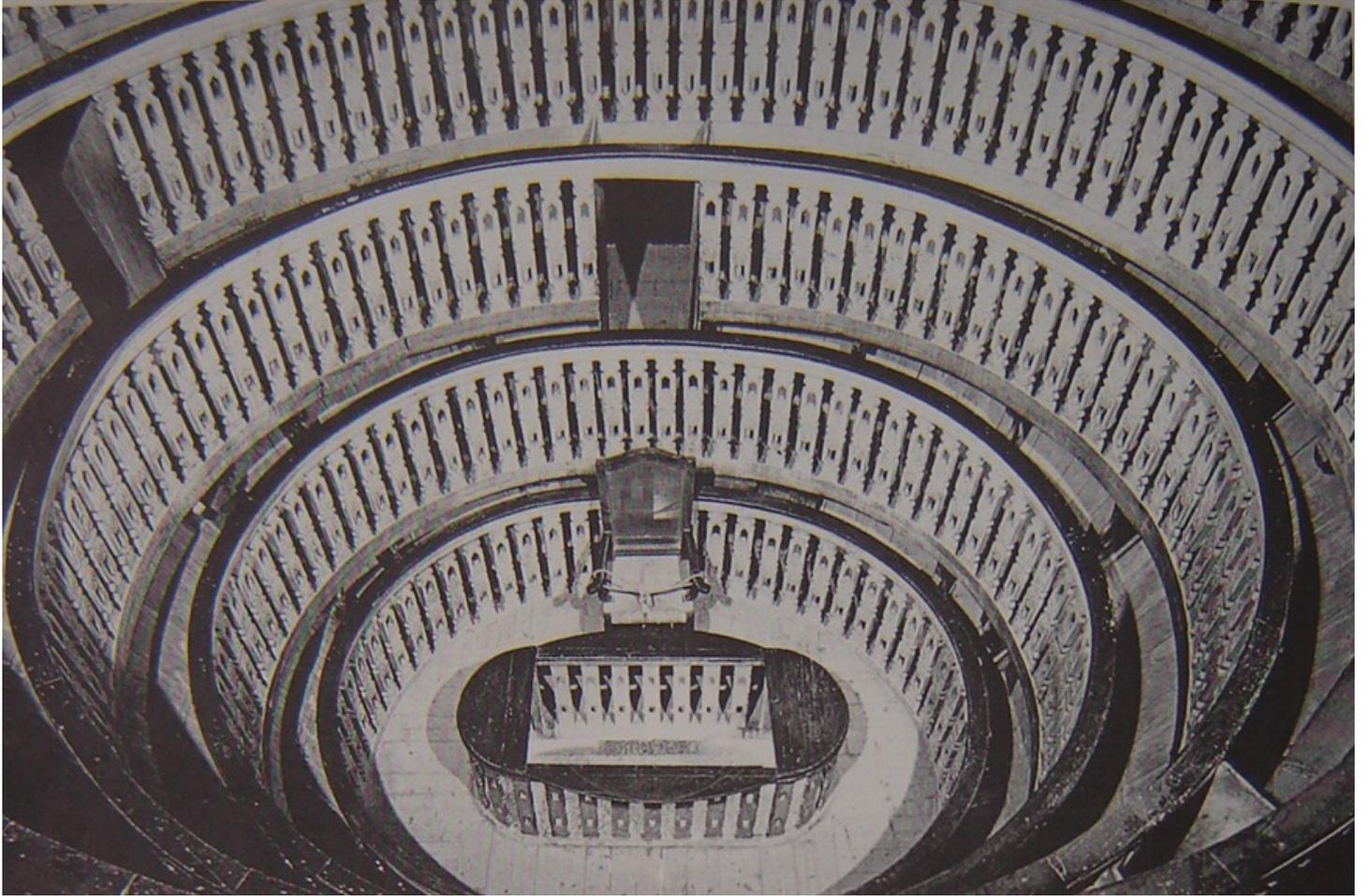
CVM CAESARIS
Maeſſi Galliarum Regni ac Senatus Veneti gratia
et privilegio, in diplomatis eorum libris continetur.



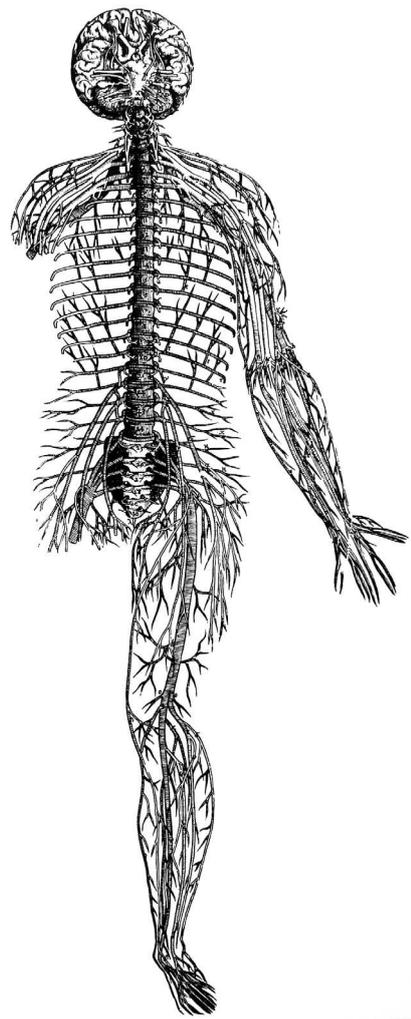


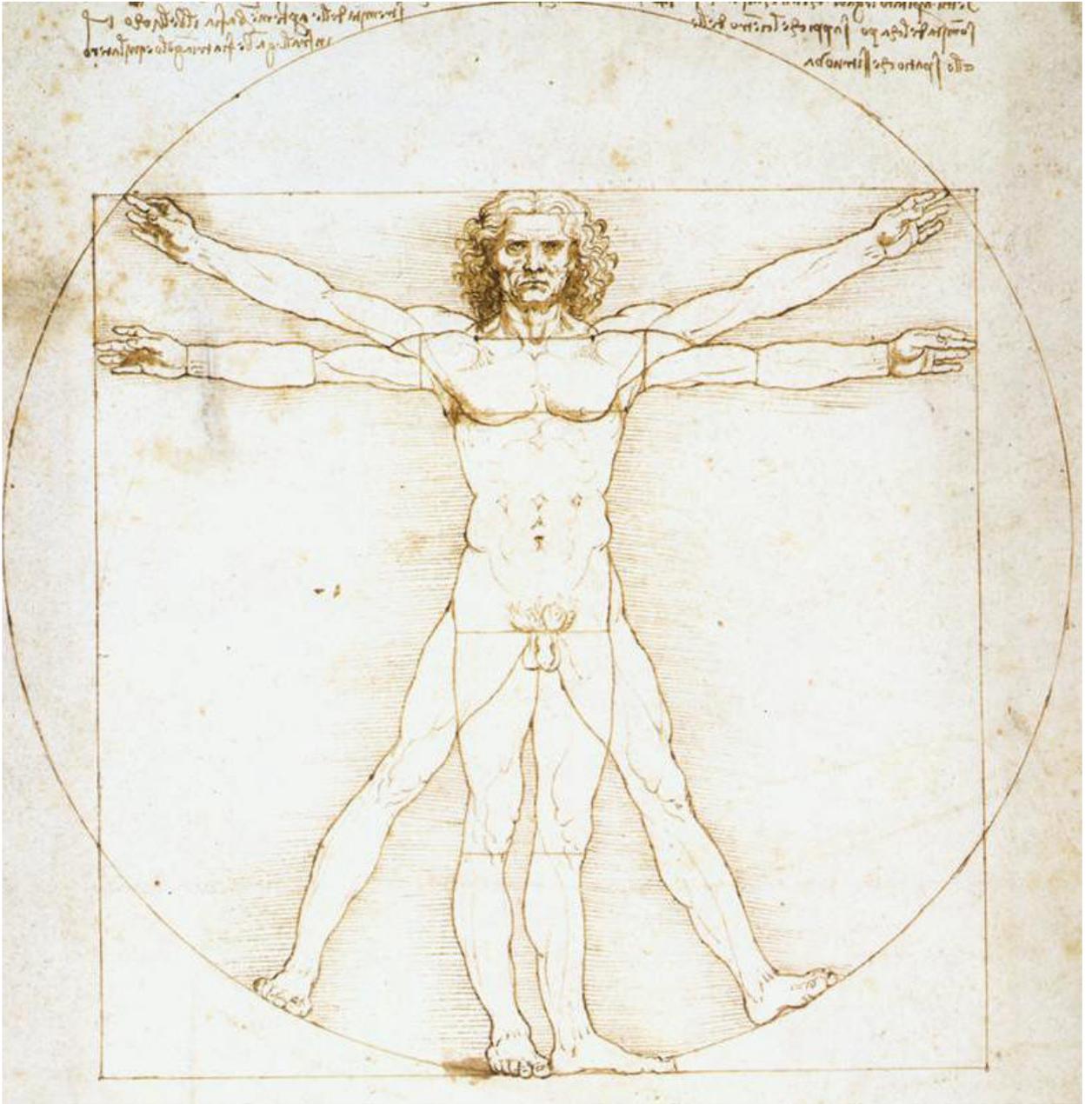






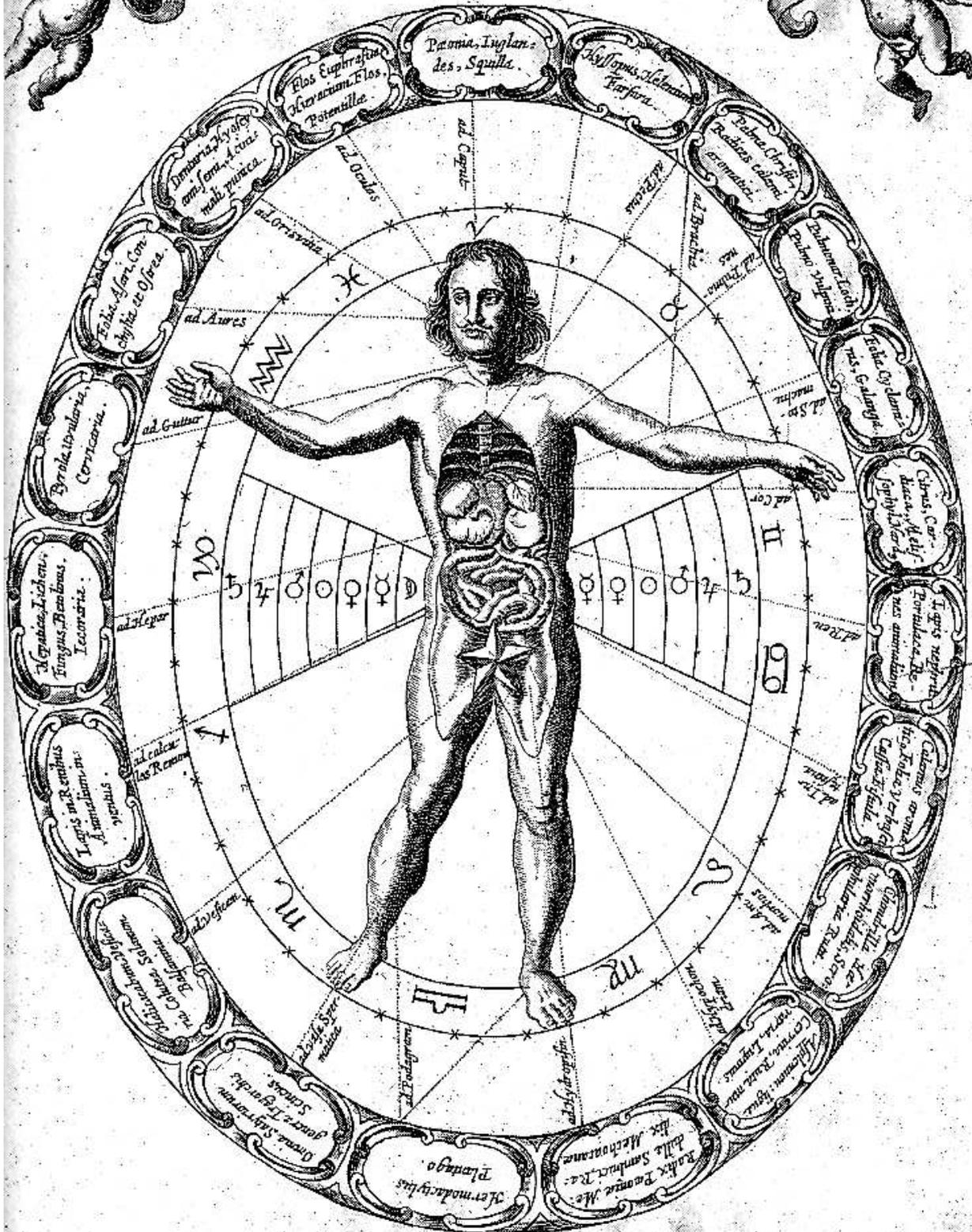








TYPVS SYMPATHICVS MICROCOSMI CVM MEGACOSMO
sive signaturas Plantarum cum singulis humani corporis membris exprimens.



usvs huius figure.

In Ambitu figure Plantae iunctaque membro Corporis humani disponuntur: quae per lineas ad dicta membra ductas indicantur. ut si uolueris Cupias capitis infirmitatibus quae plantae convenient, sequere lineam à ueruce ductam, et illa tibi monstrabit in ambitu, Recemam, Inglandem, Squillam, quae uia capitis Signatorum expriment: ita quoque potentissima contra capitis morbos à Medicis censentur remedia. Pari pacto in ceteris procedes: quae cum facillima sunt, ea amplius exponenda non duxi.

