

A ÉTICA DO CORPO NA ARTE: SUBVERSÃO DO SAGRADO E DO PROFANO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Stely Marchesini¹

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UNESPAR

Willian W. Bedim²

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UNESPAR

José Eliezer Mikosz³

Universidade Estadual do Paraná

DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.10674

¹ Artista visual e pesquisadora. Mestranda em Processos Criativos Contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV-UNESPAR). Graduada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1995), integra os grupos de pesquisa GRACON – Gravura Contemporânea: reflexões e processo de criação e Investigações em Poéticas Visuais (EMBAP/UNESPAR, Curitiba). Atua no Museu da Gravura Cidade de Curitiba (Fundação Cultural de Curitiba). Desenvolve atividades de orientação artística, ensino de artes para crianças e adolescentes, além de projetos em educação especial e contextos hospitalares. Curitiba, PR, Brasil.

marchesinistely@gmail.com

lattes.cnpq.br/5974785606725137

orcid.org/0009-0004-0037-9812

² Professor de Artes na rede pública estadual do Paraná e artista visual. Mestrando em Processos Criativos Contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV-UNESPAR). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2017). Curitiba, PR, Brasil.

willianbedim@gmail.com

lattes.cnpq.br/2227804343645646

orcid.org/0009-0007-2998-7784

³ Doutor pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGICH-UFSC), 2009. Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e Editor da Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium. Professor nos Programas de Mestrados da Unespar PPGAV e PPGARTES. Membro do Centro de Investigação em Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA-FBAUL).

antar.mikosz@unespar.edu.br

lattes.cnpq.br/8805958526800693

orcid.org/0000-0002-5314-0758

A Ética do Corpo na Arte: subversão do sagrado e do profano nas práticas artísticas contemporâneas

Resumo: Este artigo examina a relação entre o corpo, o sagrado e o profano na arte, destacando como a corporeidade se configura tal qual um campo simbólico de resistência e transformação. A pesquisa aborda a obra de Francisco de Goya, Joseph Beuys e de outros artistas, cujas produções questionam e reconfiguram as fronteiras entre o físico e o espiritual. O estudo é fundamentado no pensamento teórico de Mircea Eliade (1992a; 1992b), com ênfase no conceito de hierofania. A metodologia combina pesquisa teórica, epistemológica e observação empírica de obras, com foco na análise de processos simbólicos e estéticos. As conclusões indicam que, no contexto da arte, o corpo não é apenas representado como um espaço de sacralização, mas também como um meio de transformação que desafia e redefine as fronteiras entre ética, estética e transcendência, refletindo as tensões entre o sagrado e o profano na sociedade atual.

Palavras-chave: Arte; Estética; Gravura; Performance.

The Ethics of the Body in Art: subversion of the sacred and the profane in artistic practices

Abstract: This article examines the relationship between the body, the sacred, and the profane in art, highlighting how corporeality is configured as a symbolic field of resistance and transformation. The research focuses on the works of artists such as Francisco de Goya and Joseph Beuys, whose productions question and reconfigure the boundaries between the physical and the spiritual. The study is grounded in theoretical concepts from Mircea Eliade (1992a; 1992b), with an emphasis on the concept of hierophany. The methodology combines theoretical research, epistemological analysis, and empirical observation of artworks, focusing on the analysis of symbolic and aesthetic processes. The conclusions indicate that, within the context of art, the body is not only represented as a space of symbolic sacralization, but also as a means of transformation that challenges and redefines the boundaries between ethics, aesthetics, and transcendence, reflecting the tensions between the sacred and the profane in contemporary society.

Keywords: Art; Aesthetics; Printmaking; Performance.

La Ética del Cuerpo en el Arte: subversión de lo sagrado y lo profano en las prácticas artísticas contemporâneas

Resumen: Este artículo examina la relación entre el cuerpo, lo sagrado y lo profano en el arte, destacando cómo la corporeidad se configura como un campo simbólico de resistencia y transformación. La investigación aborda la obra de Francisco de Goya, Joseph Beuys y otros artistas, cuyas producciones cuestionan y reconfiguran las fronteras entre lo físico y lo espiritual. El estudio se fundamenta en el pensamiento teórico de Mircea Eliade (1992a; 1992b), con énfasis en el concepto de hierofanía. La metodología combina investigación teórica, epistemológica y observación empírica de obras, centrándose en el análisis de procesos simbólicos y estéticos. Las conclusiones indican que, en el contexto del arte, el cuerpo no solo se representa como un espacio de sacralización, sino también como un medio de transformación que desafia y redefine las fronteras entre ética, estética y transcendencia, reflejando las tensiones entre lo sagrado y lo profano en la sociedad actual.

Palabras clave: Arte; Estética; Grabado; Performance.

Introdução

A produção artística contemporânea, especialmente nas artes visuais, evidencia a complexa relação entre o corpo humano e o mundo, sendo este concebido como o receptáculo material do sagrado e agente de transformação simbólica. A corporeidade, enquanto elemento central na produção artística, ultrapassa a mera representação formal e se torna um campo de disputas simbólicas, tencionando assim os limites entre o sagrado e o profano, o ético e o estético, o pessoal e o coletivo. A forma como o corpo é utilizado nas práticas artísticas reflete não apenas uma investigação sensível sobre a condição humana, mas também uma crítica às estruturas normativas que determinam sua significação e sua presença no espaço social.

3

Este artigo tem por objetivo analisar como a materialidade do corpo opera como interface entre o sensível e o transcendente para compreender de que maneira a materialidade do sagrado (e do profano) se manifesta e se entrelaça ao corpo e quais são as implicações éticas e estéticas desse atrelamento. Para isso, investiga-se como artistas visuais, performers como Joseph Beuys e gravadores como Goya, exploram a corporeidade em suas produções, ora como meio de transcendência simbólica, ora como espaço de resistência e desconstrução. A pesquisa dialoga com referenciais teóricos que exploram a dualidade entre o sagrado e o profano, destacando a perspectiva de Mircea Eliade (1992a; 1992b) e a maneira como a arte pode atuar como um meio de manifestação do sagrado na contemporaneidade.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, combinando pesquisa epistemológica, análise teórica e observação empírica de obras de artistas que trabalham com o corpo como elemento central de suas práticas. O estudo busca compreender os fenômenos que emergem das relações humanas com a corporeidade, investigando de que modo essas relações se configuram como sintomas de (des)sensibilização, que podem tanto interromper quanto potencializar a experiência estética e ética do sentir.

Os resultados preliminares sugerem que o corpo, ao ser entendido como um espaço de resistência e transformação, torna-se central na reconfiguração

dos símbolos que articulam o sagrado e o profano na contemporaneidade. Essa dualidade se manifesta na arte de diversas formas, seja pela ritualização da performance, pela subversão de narrativas religiosas ou pelo uso da materialidade do corpo como suporte para processos de criação artística. Dessa maneira, o presente estudo contribui para o debate acerca da inseparabilidade entre ética e estética na arte contemporânea, destacando o corpo não apenas como objeto, mas como agente ativo na produção de significados e na ressignificação dos valores simbólicos que permeiam a experiência artística.

A Materialidade do sagrado: o corpo

O corpo humano é uma estrutura matérica⁴. Em citações religiosas o corpo é um objeto, por vezes disposto a receber um conteúdo, seja a alma, o espírito, como as menções cristãs ao corpo como vaso. Nesse contexto de vaso, também se apresenta a perspectiva do corpo como barro, a ser moldado. Em diferentes culturas e religiões o corpo é propício a transformação, e com frequência conceitos de sagrado e de profano atribuídos a ele, e em cada contexto o corpo assume funções que questionam os limites entre ética e estética. *Mircea Eliade*⁵ (1992a) apresenta o conceito de sagrado como o que se manifesta como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”, já o profano consiste no mundo “natural” e seus objetos, o mundo ordinário. Tanto rituais quanto diversos tipos de trabalhos artísticos parecem tratar dessa dualidade.

O artista Joseph Beuys contribui para uma construção ambígua da divisão de espaços ao marcar, por exemplo, na obra *I Like America and America Likes Me* (1965), uma separação clara entre regimes de experiência. Nessa ação, o artista se coloca em uma sala de museu para conviver com um coite por três dias ininterruptos. O espaço fechado onde a obra acontece estabelece uma cisão entre o mundo da obra de Beuys e o mundo externo. Considerando o

⁴ "Matérica" é um adjetivo relacionado à matéria. É usado para descrever algo que tem a ver com o material, com a substância física ou com os elementos que compõem um objeto.

⁵ O pensador, mestre, historiador especialista em questões religiosas, mitólogo e escritor romeno Mircea Eliade nasceu em Bucareste, no dia 28 de fevereiro de 1907, e morreu em Chicago, no ano de 1986.

caráter ritualístico e xamânico presente em grande parte de sua produção, pode-se sugerir que essa separação proposta pelo artista opera de forma multifatorial: distingue-se o campo da arte do mundo banal e cotidiano, ao mesmo tempo em que se institui uma separação simbólica entre o espaço ritualizado, associado ao sagrado, e o espaço profano e secular.

Movimento semelhante ocorre, ainda que de maneira distinta, na obra *Como explicar obras de arte para uma lebre morta* (1965) (Figura 1), aprofundando essa perspectiva de sacralização. Para além da cisão espacial, evidencia-se aqui o papel central do corpo nessa dinâmica simbólica. Ao construir uma figura mitologizada, com ouro no rosto, mel no topo da cabeça, metal aos pés e o animal morto no colo, enquanto entoa sons guturais e fala de arte para a lebre, Beuys não apenas encena um ritual, mas produz simbolicamente um tipo específico de corporeidade. Trata-se de um corpo performativamente construído como ritualizado, em contraste com o corpo ordinário e funcional associado ao regime secular, sem que essa distinção se apresente como fixa ou essencial, mas como efeito da ação e do contexto.

5

Figura 1 – Joseph Beuys, *Como explicar obras de arte para uma lebre morta* (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*), 1965



Fonte: Galerie Schmela. Registro fotográfico de Ute Klopheus.

Para além do corpo em sua presença direta, Beuys mobiliza também presenças corpóreas implícitas. Em *Cadeira com gordura* (1964), o discurso de Beuys sobre escultura social se beneficia da projeção do observador sobre um sujeito que não está presente, ativando processos de construção simbólica compartilhados. A cadeira, por si só, estabelece uma relação imediata com a corporeidade humana, evocando o corpo mesmo em sua ausência. A gordura, elemento estranho ao contexto funcional do objeto, marca um conflito estético recorrente na obra do artista, mas também amplia o repertório imagético do que pode ser entendido como corpo, algo parecido acontece com a obra *Bomba de Mel* (1977), apresentado pela primeira vez na Documenta 6, em Kassel, onde uma bomba era responsável por fazer circular mel por canos dispostos pelo prédio onde ocorria o evento. O corpo, nesse escopo, opera como um mediador fundamental das tensões entre sagrado e profano, atravessando tanto a presença quanto a ausência nas obras de Beuys.

6 O drama do corpo para com sagrado não se limita a simples representação de rituais e suas materialidades, mas se manifesta como uma verdadeira *encarnação* do mundo espiritual e sensível, que Mircea Eliade (1992a) usa o termo *numinoso*⁶, o que foi “tocado” pelo sagrado, deixa o status de profano, de ordinário, ganhando frequentemente uma “sensação de divindade”. Essa sensação, imbuída em algum elemento material, seja uma pedra, uma árvore ou até um corpo (um exemplo é Cristo sendo uma dessas representações), Eliade chama de *hierofania*⁷.

Um exemplo de experiência *numinosa* envolvendo o corpo é o batismo nas águas, cerimônia central nas igrejas evangélicas, é um exemplo visceral de como o símbolo se ancora no material para transcender o corpóreo. O batismo é celebrado como um marco de conversão, um renascimento público e simbólico, onde o corpo é o canal por onde o sagrado se manifesta. A fé cristã está suspensa de uma revelação histórica: é a encarnação de Deus no tempo histórico que assegura, aos olhos do cristão, a validade dos seus símbolos

⁶ Numinoso (do latim *numen*, “deus”), é o termo cunhado por Rudolf Otto (2007) para designar o núcleo experiencial do sagrado, irredutível à racionalidade e à moral, vivido como uma experiência afetiva ambivalente, caracterizada pelo *mysterium tremendum et fascinans* e pelo chamado “sentimento de criatura” (Otto, 2007, p.44).

⁷ Para Eliade (1992a, p. 13) o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta como algo absolutamente diferente do profano e para essa manifestação, usa o termo *hierofania*.

(Eliade, 1992b), tornando não só a água mas também o corpo em *hierofanias*. Uma manifestação desse tipo vemos no trecho de João 1:14: "E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós" (Bíblia, 2009 , p. 1846). Mergulhar no rio, na piscina ritualística ou no tanque batismal não é apenas um ato de obediência teológica, mas um gesto que resgata a memória arquetípica do sagrado líquido, a matéria transformadora do corpo.

Joseph Beuys, imerso em sua ação *Celtic + ~~~~~*, de 1971 (Figura 2), ergue as mãos em um gesto ambíguo de rendição ou invocação. O corpo parcialmente submerso, não apenas ocupa o espaço, mas o reconfigura, transformando a cena em um ritual onde matéria e gesto se encontram. O balde que despeja líquido sobre ele soa como uma purificação bruta, enquanto o ambiente industrializado reforça a tensão entre o arcaico e o contemporâneo. Beuys se faz xamã, profeta, médium daquilo que já foi esquecido e, por isso mesmo, precisa ser refeito.

7

Figura 2 – Joseph Beuys, *Celtic + ~~~~~*, 1971. Performance realizada nos Civil Defense Rooms, Basel, Suíça



Fonte: Track16 Archive, Los Angeles, EUA. Fotografia de Michael Ruetz.

A água não é apenas substância, mas meio de transmutação, um agente que redefine a presença do corpo. O líquido despejado sobre Beuys carrega algo de batismal, mas sem a redenção religiosa; é um rito sem promessa, uma purificação que não absolve. O corpo, encharcado, não é apenas físico, mas um signo de passagem, de entrega ao próprio gesto como potência. A água se torna aqui um elemento de deslocamento entre o ordinário e o transcendental, onde o corpo é canal de transformação e se submete ao sacrifício, ora sagrado, ora profano, onde o viés se dá pelas convenções sociais.

Se a água é a matéria que precede a criação e dissolve as formas, então, no contexto das diferentes percepções do sagrado, o batismo é a atualização desse princípio no corpo e suas experiências. Ser imerso nas águas desses rituais é, de certo modo, passar pelo limiar onde identidade e forma se desfazem para que algo novo possa emergir. A relação entre a água e a corpo parece inseparável. Em sua abordagem fenomenológica dos elementos, Gaston Bachelard (2010, p. 49) associa a água ao devaneio e à imaginação profunda: “a água profunda é o espelho da alma sonhadora”. A água assume a função de agente de mudança na integridade do indivíduo, seu uso simbólico sinaliza a capacidade de transformação da mente e como ela percebe o corpo em sua potencialidade de ser tanto ordinário quanto uma *hierofania*.

A relação entre o corpo, a matéria e o gesto se expande quando pensamos na arte como um campo onde essas interações se tornam visíveis e passíveis de reflexão. Se a água, no contexto performático, atua como um meio de transmutação e passagem do corpo entre o profano e o sagrado, na gravura a materialidade se apresenta como outra via de manifestação simbólica. O corpo, que na performance se entrega ao rito e à transformação, encontra paralelo na mão do artista que manipula a matéria, imprimindo nela vestígios de sua presença e de seu ofício. Esse corpo é, ora sagrado na intensidade do gesto criador, ora profano na repetição do fazer técnico. A obra gráfica se torna testemunha do processo e das escolhas éticas e estéticas que sustentam a construção de uma poética visual.

A gravura tem um corpo: a materialidade da técnica

Pensar a gravura na arte contemporânea não é uma tarefa fácil, sobretudo quando o artista analisa o próprio trabalho. Reunir memórias de experiências, criar mapas mentais, realizar pesquisa epistemológica e teórica, pesquisa empírica, observar imagens e, por fim, imergir na poética, constituem o processo e pensamento para a produção de um trabalho ou de uma obra. Quando se explora formas de representação do corpo se torna necessário debater sobre a anexação do espectador como testemunha, pois é o que solicita a atitude diante da estética e da ética.

A gravura como corpo confere ao artista a experiência sensorial⁸ na sua totalidade e a materialidade é contingência à novas inspirações. Possuindo vários corpos, a gravura tem como primeira estrutura física a matriz na qual é gravada uma segunda constituição física seja por meio do entalhe da xilogravura, do sulco no metal ou da colocação de gordura no caso da litografia. Logo, no processo de impressão, agrega-se a técnica o terceiro corpo porque é o suporte, seja o papel, o tecido ou outro material. Impressa a gravura ganha o corpo final. A mancha gráfica bidimensional registrada na tridimensionalidade de um novo aspecto físico.

Para contemplar essa afirmação, lembrar de Richard Sennett (2008) em sua clássica obra *O Artífice* onde ele estabelece uma relação entre o mito de Pandora⁹, a tecnologia e o artífice, quando afirma que a habilidade artesanal pode ser ambígua, pois o *ethos* do artífice abriga tendências compensatórias, isto significa, adotar ou demonstrar atitudes, condutas ou traços que buscam ajustar ou corrigir uma ausência, um excesso ou algo indesejado.

⁸ Experiência sensorial na gravura acontece pela visão, tato, olfato através do cheiro dos materiais voláteis, audição pelo processo em si. Segundo a neurociência cognitiva possuímos os sentidos adicionais: propriocepção (consciência corporal), equilíbrio (sistema vestibular), nocicepção (sensação de dor), termoccepção (sensação de temperatura), interocepção (sensação interna), magnetorrecepção (sensibilidade a campos magnéticos), cronoccepção (percepção do tempo). Disponível em: <https://archive.org/details/principios-de-neurociencias-kandel-5a-ed/page/6/mode/2up?view=theater>. pp 9-25. Acesso: 22/03/2025.

⁹ O mito de Pandora explica a origem dos males no mundo. Criada por Zeus, Pandora recebeu uma caixa proibida e, ao abri-la por curiosidade, liberou todos os males da humanidade, restando apenas a esperança. O mito simboliza a curiosidade, o sofrimento e a esperança. Alves, Sérgio Pereira (2021). *A Caixa de Pandora*. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-caixa-de-pandora/>. Acesso: 23/03/2025.

Sennett fala de *Erlebnis* e *Erfahrung*¹⁰ (2009, p. 321) que trata dentro do pragmatismo a questão delicada que é a ética laboral. Argumenta sobre a manualidade, o cuidado com o material, a mão do artista enquanto gesto e o respeito ao próprio ofício que são fundamentais para a construção de uma ética profissional sólida. Ele destaca que essa abordagem contrasta com a lógica do capitalismo contemporâneo, que privilegia a rapidez e a produção em massa, muitas vezes em detrimento da qualidade.

Pode-se comparar a gravura a uma orquestra de câmara dentro do campo das Artes, onde a técnica é primordial para tentar alcançar um resultado desejado. Contudo, a incerteza faz parte do processo da linguagem da gravura, isto é, se faz necessário lidar com o acaso o tempo todo. Isso tudo oferece a possibilidade de transformar registros em pensamento que se convertem em criação. A experiência dentro do atelier, seja no pensamento poético ou no fazer artístico, leva a acreditar que a arte contemporânea deva assumir que nada é estranho ao humano. Não existe nada fora da experiência. A experiência corpórea é a relação de sentidos com o entorno, sendo então, a relação estética com o mundo, que ao mesmo tempo é a relação ética. A *estese* e o *ethos* parecem ser indissociáveis, pois o que determina o equilíbrio do corpo são as sensações da experiência ou homeostase¹¹ e, conseqüentemente, o que determina o comportamento em relação ao mundo. Acerca da construção das imagens na gravura, a representação do espaço pode ser pensada de forma a estimular o espectador a entrar na imagem, trazer um tanto do real e o apresentar aos demais.

10

O Corpo na Gravura de Goya

Com o intuito de responder às perguntas do presente artigo, é necessário voltar no tempo e relembrar de *Os Caprichos* (1799), série de

¹⁰ Erlebnis: da "sensação que causa" alguma coisa, quando o artífice se volta para dentro. Erfahrung: mais habilidade que sensibilidade, quando o artífice se volta para fora (Sennett, 2009, p. 321).

¹¹ A homeostase é o mecanismo pelo qual o organismo mantém seu equilíbrio interno, regulando condições como temperatura, pH, concentração de íons e níveis de glicose no sangue. Esse conceito tem suas bases na noção de meio interno formulada pelo fisiologista Claude Bernard, em 1865, no século XIX, sendo posteriormente desenvolvido por Walter Bradford Cannon, que, em 1932, introduz o termo homeostase como princípio regulador do organismo (Cannon, 2005).

gravuras do pintor espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828). Foram produzidas com técnica de água forte¹², água tinta¹³ e retoques de ponta seca¹⁴, inovadora para a época, compartilhava as reflexões do artista sobre a sociedade e principalmente sobre a inquisição espanhola. Os corpos em sua obra representam o embate entre o grotesco e o belo, a beleza tingida de promiscuidade, a promiscuidade elevada à santidade e o sagrado confrontando a crueldade (Figura 3). Em síntese, retratam a brutalidade e a decadência do mundo em que Goya viveu. Para evitar ser condenado por heresia e profanação pela Igreja, Goya tornou suas obras passíveis de múltiplas interpretações (Figura 4).

Figura 3 – Francisco de Goya y Lucientes, *¿Dónde va mamá?* (Capricho nº 65 da série *Los Caprichos*), 1799. Gravura em água-forte, aquatinta e ponta seca. Metropolitan Museum of Art, New York, EUA



Fonte: acervo The Metropolitan Museum of Art – Open Access, placa 1864(65).

¹² Água-forte: técnica de gravura em metal na qual se utiliza ácido para corroer a matriz, criando sulcos que definem a imagem. O desenho é realizado sobre uma camada protetora aplicada à superfície metálica, que, ao ser exposta ao ácido, permite a gravação das linhas. Técnica amplamente utilizada por Goya em suas séries gráficas. Fonte: elaboração dos autores.

¹³ Água-tinta: técnica de gravura em metal que permite a obtenção de áreas tonais, em vez de linhas, por meio da aplicação de resina em pó sobre a matriz, posteriormente submetida ao ácido. A água-tinta é frequentemente associada à água-forte e foi fundamental para os efeitos atmosféricos e dramáticos nas gravuras de Goya. Fonte: elaboração dos autores.

¹⁴ Ponta seca: técnica de gravura direta em metal, realizada com instrumento pontiagudo que risca a matriz sem o uso de ácido. Produz linhas mais suaves e irregulares, devido à rebarba do metal, contribuindo para a expressividade do traço. Goya utilizou a ponta seca como recurso complementar em diversas gravuras. Fonte: elaboração dos autores.

Essa abordagem crítica do corpo não se restringe à série *Os Caprichos*, e sim, atravessa de modo consistente toda a produção gráfica de Goya. Em séries posteriores, como *Os Desastres da Guerra* (1810–1820), *A Tauromaquia* (1816) e *Os Disparates* ou *Provérbios* (publicados postumamente em 1864), o artista radicaliza a representação do corpo como lugar de inscrição da violência histórica, da irracionalidade coletiva e da falência ética das instituições.

Figura 4 – Francisco de Goya y Lucientes, *...su abuelo* (Capricho nº 39 da série *Los Caprichos*), 1799. Gravura em água-forte e água-tinta. Metropolitan Museum of Art, New York, EUA



Fonte: acervo The Metropolitan Museum of Art.

Em *Os Desastres da Guerra*¹⁵, os corpos aparecem mutilados, enforcados, violados ou abandonados, não como alegorias heroicas, mas como testemunhos diretos da brutalidade da guerra napoleônica. O corpo, nesse

¹⁵ A série *Os Desastres da Guerra* (1810–1820), publicada postumamente, constitui um dos exemplos mais contundentes da representação do corpo como testemunho histórico da violência e da desumanização provocadas pela guerra, afastando-se de qualquer idealização heroica. Sobre essa série, ver Bozal, Valeriano. *Francisco Goya: vida e obra*. Madri: Alianza, 2002.

contexto, perde qualquer idealização e passa a operar como superfície sensível do trauma, da dor e da exposição absoluta à violência, antecipando debates modernos sobre a vida em estado de vulnerabilidade extrema (Figura 5).

Com um humor ácido e ferino em suas gravuras, Goya contempla o sagrado e o profano de maneira perspicaz. Aos conceitos de Eliade (1992a), Goya parte do “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, ‘estranhos’”, logo, a partir do secular, do caos e do desconhecido o artista molda esse limiar, tensionando a figura sacralizada do corpo. Um gesto equivalentemente inverso ao de Beuys, que tensionou o sagrado. Isso leva ambos a dialogarem sob uma estética brutalmente tocante.

Figura 5 – Francisco de Goya y Lucientes, *Estragos de la guerra* (Os Desastres da Guerra, prancha 30), c. 1810–1820 (publicada em 1863). Gravura em água-forte, ponta seca, buril e lavis



Fonte: acervo The Metropolitan Museum of Art (Met Collection).

No livro *Goya: às sombras das luzes* (2014), Todorov¹⁶ investiga a obra do pintor espanhol sob a influência do Iluminismo. O autor sustenta que Goya não criou uma realidade paralela em sua arte, mas expôs a monstruosidade e o caráter extraordinário do mundo real/profano. Ao romper com os cânones clássicos da beleza idealizada, Goya inaugura uma gramática visual na qual o corpo não é medida de harmonia, mas campo de tensão, desvio e conflito. O grotesco¹⁷, longe de ser um efeito secundário, torna-se estratégia crítica, capaz de revelar aquilo que a ordem moral, religiosa e política procura ocultar. O corpo goyesco é atravessado por forças que o excedem: desejo, superstição, violência, poder e medo. Nesse sentido, sua obra antecipa uma compreensão moderna do corpo como construção histórica e simbólica, profundamente implicada nas estruturas sociais e nos regimes de visibilidade de seu tempo (Figura 6).

Figura 6 – Francisco de Goya y Lucientes, *Folia de Carnaval* (série *Disparates*), c. 1815–1819 (publicada em 1864). Gravura em água-forte e água-tinta. 24,5 × 35 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, EUA

14



Fonte: acervo The Metropolitan Museum of Art.

¹⁶Sobre a centralidade da gravura na obra de Goya e sua função crítica, ver Todorov, Tzvetan. *Goya: às sombras das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. O autor analisa a produção gráfica de Goya à luz do Iluminismo, destacando a exposição da monstruosidade do real como estratégia estética e ética.

¹⁷ A noção de grotesco como estratégia crítica na obra de Goya pode ser compreendida como ruptura com os cânones clássicos da beleza, deslocando o corpo para um campo de tensão, excesso e instabilidade, antecipando debates centrais da modernidade artística. In: Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Em *Folia de Carnaval* (1864), dos *Disparates*, Goya mostra o corpo entregue ao excesso e à perda de forma. Curvados, comprimidos, quase indistintos, os corpos já não sustentam uma identidade estável: tornam-se matéria instável, atravessada pelo grotesco. A deformação não é efeito cômico, mas revelação. O riso se mistura ao desconforto. O carnaval, espaço do profano e da inversão, aparece como um ritual às avessas, onde o sagrado não desaparece, mas retorna corrompido, esvaziado de transcendência. O corpo coletivo expõe aquilo que a ordem moral tenta ocultar: violência, medo, superstição e desejo. Em Goya, a festa não liberta, ela denuncia.

Segundo Bárbara Dantas¹⁸ (2011), através de uma expressão semântica constituída na representação do cotidiano, Goya lançava mão da sátira como crítica e tinha a intenção de romper tabus. Realizou com exímia precisão técnica, 25 gravuras que têm como tema assuntos ligados à sexualidade. Ele não falava nada além da verdade, dando uma certa luz às trevas. A autora ressalta que ele assumiu consigo o compromisso de abrir o olho do espectador à verdade, sem assegurar que os vícios e males do ser humano seriam invariavelmente punidos; contudo, estavam presentes em suas representações. Celestina é um dos tipos muito comuns nas gravuras da série *Caprichos*: “cafetina ou alcoviteira” (1799), idosas que ensinavam o ofício da prostituição a jovens mulheres, que muitas vezes eram suas próprias filhas. Novamente aparece em sua produção o que, aos olhos da Igreja, é herege e profano. O artista trabalhou com temas bíblicos, mas se destacou por representar a intimidade humana, explorando o nu e a escatologia com estilo único (Figura 7). Tais obras influenciaram Goya a retomar as gravuras (Dantas, B., 2011).

A potência expressiva da gravura em Goya pode ser aprofundada a partir das reflexões de Fayga Ostrower (1977)¹⁹, para quem a gravura não se reduz a um procedimento técnico, mas constitui um campo de pensamento visual no qual cada incisão carrega uma decisão expressiva irreversível. Segundo Ostrower (1983)²⁰, a gravura exige do artista um compromisso ético com o gesto, pois a

¹⁸ Dantas, Bárbara, pesquisadora em História da Arte, dedica-se ao estudo da obra de Francisco de Goya, com ênfase nos *Caprichos* e na crítica social expressa pelo grotesco.

¹⁹ Para a autora, a gravura implica um gesto expressivo irreversível, no qual cada marca deixada na matriz carrega uma decisão estética e ética, aspecto fundamental para compreender a potência expressiva da obra gráfica de Goya.

²⁰ Ostrower discute a gravura como linguagem autônoma de pensamento visual, na qual o fazer artístico

marca deixada na matriz não admite correção e permanece como vestígio do embate entre intenção e matéria. Em Goya, essa irreversibilidade se manifesta na forma como o corpo é gravado: marcado, ferido, deformado ou exposto, ele se torna lugar de inscrição da verdade histórica e subjetiva (Figura 8). O corpo, nesse contexto, não é objeto de contemplação, mas de confronto, convocando o espectador a reconhecer a violência que atravessa o humano e a sociedade.

Figura 7 – Francisco de Goya y Lucientes, *Murió la Verdad* (série *Los Desastres de la Guerra*, prancha 79), c. 1814–1815 (publicada em 1863). Gravura em água-forte e ponta-seca sobre papel avitelado. 22,5 × 30,5 cm



Fonte: Museo Nacional del Prado, Madrid, Espanha.

A ambiguidade entre o sagrado e o profano que atravessa a obra de Goya pode ser, nas reflexões de Mircea Eliade (1992b)²¹, um retorno de um sagrado degradado, ao qual o artista se atentou. Para o autor, o sagrado não se

se constitui como forma de conhecimento sensível e crítico do mundo.

²¹ Para Mircea Eliade (1992b), mesmo em contextos históricos marcados pela dessacralização, o sagrado não desaparece, mas se manifesta de forma fragmentada e ambígua, sobrevivendo como resto simbólico. Essa chave de leitura permite compreender a obra de Goya não como negação do sagrado, mas como exposição crítica de sua degradação.

extingue nos processos históricos de dessacralização, mas retorna sob formas deslocadas, ambíguas ou degradadas. Em Goya, o corpo torna-se o lugar dessa manifestação corrompida: não como revelação da transcendência, mas como exposição da ruína moral e simbólica das instituições que se pretendem sagradas. O grotesco, recorrente em suas gravuras, não opera como caricatura gratuita, mas como sintoma de um mundo que perdeu seus eixos simbólicos. Assim, os corpos representados por Goya podem ser compreendidos como resíduos de uma hierofania já se corrompendo pelo mundo profano.

Figura 8 – Francisco de Goya y Lucientes, *Se aprovechan* (série Los Desastres de la Guerra, prancha 16), c. 1810 (publicada em 1863). Gravura em água-forte



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, New York, EUA.

Talvez em sua obra o sagrado insista em aparecer justamente através da violência, da deformação e da crueldade. Até hoje, Goya produz no público estímulos que implicam nessa ambivalência moral e ética. O acúmulo de memórias registradas pelo sujeito que é mobilizado por coordenadas históricas o faz deslocar-se no tempo e no espaço, recebendo os influxos do mundo. Olhar de frente um trabalho do artista, articulando simbolicamente o sentido da visão, é como estar entre o céu e o inferno em plenitude.

O corpo vulnerabilizado na gravura de Kathe Kollwitz

Alcançando o século XIX, é imprescindível observar a obra de Käthe Kollwitz. Nasceu em 1867, em Königsberg, uma cidade da Prússia, e faleceu em 1945. Seu avô paterno foi um líder religioso, e a despeito disso, seu pai Karl Schmidt, seguidor das ideias de Karl Marx filiou-se ao Partido Social-democrata, dando aos filhos uma educação liberal.

Desde muito cedo Käthe se identificou com o pensamento de seu pai, que a levou estudar gravura em metal, água-forte, água-tinta, com o gravador Rudolf Mauer, em Königsberg. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, Käthe Kollwitz manteve sua posição pacifista e feminista ao lado dos socialistas e contra a Guerra. Em outubro de 1914, o segundo filho Peter, que acabara de fazer 18 anos, morreu na Guerra. A artista jamais superou esta perda (Ostrower, 1988, p. 5).

Ainda durante a Primeira Guerra, ela começou uma série de gravuras chamada "Guerra", mostrando a monstruosidade e a brutalidade da guerra. Não vou comparar Käthe Kollwitz a Goya. Existem diferenças. Ela não é Goya. Mas, poder tratar de um tema destes, com toda convicção, e numa obra que continua atual para nós, hoje, demonstra sua estatura de artista. Ainda, poder superar, além da dor pessoal, também o momento histórico, poder transformar a expressão pessoal em obra para a humanidade, é prova de criação artística.

Dito isso, se a ideia de "profano" for entendida apenas como "não religioso", suas imagens podem ser vistas como profanas, pois sua arte foca na realidade humana e na luta dos oprimidos, sem recorrer a ícones religiosos tradicionais. Além de se estabelecer como artista, esteve engajada na luta pelos direitos das mulheres. Sua obra defende uma postura ética e o direito à vida. Por meio de desenhos e gravuras, Käthe retrata imagens de corpos em sua total vulnerabilidade (Figura 9).

Corpos entalhados em madeira, profanados pela Guerra, visivelmente seccionados e brutalizados, compõem as cenas dramáticas de suas xilogravuras. Apresentando uma poética densa e profunda, a artista emula em suas litografias a mutilação do corpo e da *alma* em feridas abertas, a dor da

carne viva transfigurada na morte descrita por seus gestos singulares. Sem dúvida Käthe foi uma das maiores Expressionistas²² de sua época. A profundidade e complexidade de sua produção artística solicita os sentidos do espectador a ponto de fazê-lo interpelar a existência do plano divino metafísico.

Pela linguagem imagética, extrai o inimaginável convocando o observador a questionamentos acerca das atrocidades que o ser humano é capaz cometer, indo sistematicamente contra o entendimento do que é o Sagrado. É nesse limiar que Mircea Eliade (1992b, p. 18) afirma que “o sagrado pode manifestar-se sob qualquer forma, mesmo a mais humilde e dolorosa, pois nada é profano por si mesmo”. Em *Mulher com criança morta* (1903), de Käthe Kollwitz, o corpo materno dilacerado pela perda torna-se precisamente esse lugar paradoxal: onde a dor extrema não anula o sagrado, mas, o faz emergir como resto, como ferida aberta na carne do mundo.

Figura 9 – Käthe Kollwitz, *Mulher com criança morta*, 1903. Gravura em água-forte, água-tinta e ponta-seca. Aproximadamente 49,5 × 38,5 cm

19



Fonte: Wikimedia Commons.

Käthe Kollwitz acreditava que arte deve sensibilizar a sociedade, reorganizando a consciência no sentido contrário à violência instituída pela Guerra. Utilizou sua arte como um meio de promover a paz, criando cartazes e

²² Käthe Kollwitz é considerada uma artista expressionista porque sua obra enfatiza a emoção intensa, a subjetividade e a experiência humana por meio de formas dramáticas e estilizadas. O Expressionismo, movimento artístico do início do século XX, buscava transmitir sentimentos profundos, muitas vezes através de imagens distorcidas e carregadas de simbolismo, algo que se reflete fortemente no trabalho de Kollwitz (OSTROWER, 1988).

ilustrações. Enfrentou censura tanto no período imperial quanto sob o regime nazista, voltando seu olhar para os mais vulneráveis, como os famintos e os injustiçados. Esteve engajada na luta pelos direitos das mulheres, defendendo uma postura ética e o direito à vida.

O corpo profanado na arte contemporânea

Voltando aos dias atuais, mais precisamente, a setembro de 2024, um incidente de violência contra uma obra de arte que continha a imagem de um homem nu, mostrou que ainda é possível se deparar com a incompreensão do que é sagrado (corpo-espírito) e mundano (corpo-matéria). *O Falo* (2024)²³ representado numa matriz litográfica, dentro de um atelier de gravura na cidade de Curitiba, causou furor e impulsionou um sujeito desconhecido a atacar a pedra, que é patrimônio público, com golpes de instrumento pontiagudo e derramamento de ácido nítrico. A imagem foi destruída assim como as camadas superiores da matriz de milhões de anos (Figuras 10 e 11).

A palavra "falo" desperta tanto indignação quanto fascínio, refletindo a dualidade do comportamento do observador. Falo é poder! Indivíduos com visões conservadoras costumam rejeitar qualquer exposição da sexualidade, mesmo quando se trata de representação artística. Portanto, muita coisa sobre o comportamento tradicionalista pode ser compreendido. No caso da gravura citada, que fala de nudez e de erotização, fica evidente a presença de uma pauta anacrônica permeando as atitudes de inúmeros indivíduos que cercam os espaços culturais.

²³ Os termos falo e fálus (do grego *phallós*, através do latim *phallus*), usualmente, remetem à simbologia dada às representações da imagem de um pênis ereto. In: FERREIRA, A. B. H. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1986. p. 754.

Figura 10 – M. Cunha, *Abismo artificial*, detalhe, 2023



Fonte: acervo do artista.

Figura 11 – M. Cunha, *Abismo artificial*, detalhe, 2023



Fonte: acervo do artista

Nesse contexto, que a reflexão de Mircea Eliade (1992a, p. 18) torna-se elucidativa. Para o autor, o sagrado não desaparece nas sociedades modernas, mas ressurgiu de forma deslocada, interdita ou violentada, uma vez que “nada é profano por si mesmo”. O ataque à matriz litográfica pode, assim, ser compreendido não apenas como ato de intolerância ou vandalismo, mas como reação a um corpo-imagem que ainda carrega resíduos de sacralidade. Ao profanar a obra, o agressor revela justamente a permanência do sagrado no objeto que pretende negar, expondo a fragilidade dos limites entre corpo-espírito e corpo-matéria na arte contemporânea.

A representação de formas contidas em reminiscências tende a levar o sujeito para dentro da imagem, de certa maneira, sintetizando fatos, ou seja, quando a forma opera reconduzindo o diálogo simbólico, acaba por tocar o indivíduo aonde seus afetos o guia. Na circunstância aqui citada, o sujeito é levado a apropriar-se de algo que não lhe pertence, mas que o afeta e compele a um ato de violência. A ética é dissolvida, corroída e inexistente. O desejo ou falta (Freud, 2006) se sobrepõe ao direito do artista de exercer livremente seu ofício.

Pesquisadores dos Direitos Humanos examinam de que maneira a violência simbólica contribui para validar as desigualdades de gênero, induzindo a percepção de que tais disparidades são normais ou inescapáveis. Esse fenômeno se manifesta por meio de discursos religiosos, científicos, culturais e midiáticos, os quais reforçam a ideia de que as mulheres seriam, devido a fatores biológicos ou morais, subordinadas aos homens. Em muitas culturas e religiões, o falo é considerado um símbolo místico e sagrado, representando a energia primaveril e da fertilidade da terra, associado à proteção contra influências negativas. Além disso, é utilizado para invocar a proteção divina e refletir o desejo humano de renovação e renascimento.

Através das lentes da psicanálise, Freud examina o papel do falo na formação psíquica e social dos indivíduos, afirmando que, nas sociedades primitivas e no totemismo, ele é um símbolo de poder, virilidade e autoridade. O falo, para Freud (2006), representa uma fonte de poder e desejo, especialmente na dinâmica entre os homens e os símbolos de poder, seja divino ou tribal. Não

obstante aos estudos freudianos, seu discípulo, Jacques Lacan (Lacan, 2009, p. 692) afirma que o complexo de castração inconsciente está intrinsecamente ligado ao falo e exerce uma função estruturante. Esse papel é fundamental para a organização dos sintomas que podem ser analisados em neuroses, perversões e psicoses.

Considerações Finais

O corpo se revela, substancialmente, como um território simbólico, oscilando entre o sagrado e o profano, sendo simultaneamente suporte e meio de transformação. Sua materialidade não é fixa, mas atravessada por processos culturais, religiosos e artísticos que o reformulam constantemente. Se, por um lado, o corpo é sacralizado em ritos e tradições, por outro, é também profanado, exposto e reconstruído. Nesse contexto, a arte emerge como um espaço de exteriorização dessas tensões entre transcendência e materialidade.

Ao longo da história, artistas se apropriaram do corpo, seja na representação ou na própria presença física, para criar espaços de transição entre o sagrado e o profano, reconfigurando sua percepção e experiência. Esse processo se configura como uma *hierofania*, na qual o corpo, por meio da arte, manifesta o sagrado no ordinário, transformando sua própria existência em signo e símbolo.

Dessa maneira, o corpo não apenas reflete os arquétipos do sagrado, como nos ritos de batismo e purificação, mas também os subverte, inscrevendo-se em narrativas artísticas que desafiam dogmas e redefinem fronteiras simbólicas. O que se observa, portanto, é um fluxo contínuo entre o corpo e o mundo material, no qual os indivíduos moldam e são moldados pelas representações do sagrado e do profano. Assim, a relação entre devoção, idolatria e transcendência não é fixa, mas um campo em constante negociação, no qual arte e experiência humana se tornam agentes redefinindo o que é sacralizado e do que é profanado. As implicações desse fluxo, entre ética e estética, residem no constante embate entre a liberdade criativa e a responsabilidade simbólica, onde cada gesto artístico desafia convenções e também redefine os limites do que pode ser visto, sentido e significado.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Sérgio Pereira. **A Caixa de Pandora**. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-caixa-de-pandora/>. Acesso em: 23 mar. 2025
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BACHELARD, G. **O Direito de Sonhar**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Difel, 1986.
- BERNARD, Claude. **Introduction à l'étude de la médecine expérimentale**. Paris: J.-B. Baillière, 1865.
- BOZAL, Valeriano. **Goya y el gusto moderno**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- BULCÃO, M. Gaston Bachelard: Corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora. **Prometheus - Journal of Philosophy**, v. 6, n. 12, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v6i12.920>. Acesso em: 16/03/2025.
- CANNON W. B. **A Sabedoria do Corpo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- DANTAS, Bárbara. **Os caprichos de Goya**. Trabalho apresentado no Colóquio História e Arte, 2011, UFRPE-Recife. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/post/os-caprichos-de-goya>. Acesso em: 31 mar. 2026.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno: arquétipos e repetição**. São Paulo: Mercuryo, 1992b.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 13).
- KACHENSKI, Iverson Custódio. **Direitos humanos e linguagem imagética do horror: da estética do sofrimento à ética do olhar em Susan Sontag**. 2023. Dissertação (mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/31388/>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- LACAN, Jacques. **A significação do falo**. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 692-703.
- LACAN, Jacques. **Escritos 1**. Tradução de Tomás Segovia. 3 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- OSTROWER, Fayga. **Käthe Kollwitz: uma vida e obra**. Rio de Janeiro: Instituto Fayga Ostrower, 1988. Disponível em: <http://faygaostrower.org.br/images/files/kathe-kollwitz-uma-vida-e-obra.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.
- ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Cátedra, 2018.
- SENNETT, Richard. **O artifice**. Tradução de Clóvis Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. **Bíblia Sagrada**: Almeida Revista e Atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2021. Versão digital. Acesso em: 1 maio 2026.

Recebido: 03/04/2025
Aceito: 10/12/2025