

Representações laicas de mártires na arte: Desde *El tres de Mayo* de Francisco de Goya ao *Shoot* de Chris Burden

Secular representations of martyrs in art:

*From El tres de Mayo by Francisco de Goya to
Shoot by Chris Burden*

Ana de Almeida¹

Resumo: Esse artigo apresenta um breve paralelo sobre a representação laica do martírio nas artes visuais, baseado nas pinturas de fuzilamento iniciadas por Francisco de Goya, até a performance *Shoot* de Chris Burden. Incita uma discussão sobre a violência que artistas utilizaram sobre o corpo figurado, seja representado ao público por meio da pintura, seja apresentado ao público por meio da performance. Inclui também referenciais iconográficos do mártir na arte cristã, que foram ressignificados em um contexto laico do Iluminismo, utilizados pela pintura a partir do século XVIII, assim como pela performance dos anos 1960/70. Discute também a significação da palavra “mártir” e como ela poderia ter sido apropriada, e aplicada em representações artísticas do corpo que é violentado.

Palavras-chave: corpo, violência, performance, tiro, mártir.

Abstract: This article presents a brief parallel on the secular representation of martyrdom in the visual arts, based on the firing squad paintings initiated by Francisco de Goya, up until the performance “Shoot” by Chris Burden. Sets off a discussion about violence that artists have used over the figurative body, either presented to the public through painting or through performance. It also includes iconographic references of the martyrs in Christian art, which were re-named in a secular context of the Enlightenment, represented in paintings from the eighteenth century, as well as by the performance tendencies of the 1960s and 1970s. It also discusses the meaning of the word “martyr” and how it could have been appropriated and applied in artistic representations of the body that is violated.

Keywords: body, violence, performance, shooting, martyr.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, com pesquisa na linha de Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Introdução

Este trabalho pretende investigar a representação laica do mártir na arte, iniciada em pinturas do século XVIII, e perpassado em ações de artistas/*performers* contemporâneos que se ligaram à imagem do mártir em suas performances. Imagem esta, em que o corpo do próprio artista fique sujeito a atos violentos em prol de uma comunicação que poderá ser sensorial, cognitiva ou espiritual com o espectador.

Para tanto é essencial esclarecer dois importantes contextos. Primeiro, o significado do sujeito enquanto mártir: “pessoa que sofre tormentos por uma crença, uma ideia ou uma causa”², ou seja, alguém que se submeta à violência sobre um propósito fundamentado em ideais próprios. Em segundo, a violência na performance, tratada neste artigo, dar-se-á pelos seguintes aspectos: uma violência que possa ser impingida sobre o próprio corpo do artista/*performer* ou prescrita por outrem, e da qual, os índices dessa agressão possam ser visíveis (sangue/tortura física) ou invisíveis (dor/tortura psicológica).

As obras escolhidas e apresentadas são algumas leituras pictóricas laicas da representação do mártir na história da arte. Por vezes, contextualizados à arte cristã, caso haja algum aspecto plástico referenciado a alguma iconografia tipicamente religiosa, uma vez que o martírio é uma *invenção cristã*, e por inúmeras vezes foi apresentado em representações cristãs e mitológicas. Para uma maior clareza, parto do pressuposto início da laicalização da vida moderna: o iluminismo do século XVIII. Desta, seguiriam dois paralelos artísticos, o Neoclássico e o Romântico, vias das quais escolhi começar este artigo abordando a obra *El tres de Mayo*, de Francisco de Goya, e posteriormente discutir o legado de algumas representações sobre fuzilamentos na história da arte.

O tiro

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) viveu em uma Espanha de retrocesso político-social. De retratista da corte espanhola a pintor cético à cultura classicista, tornou-se um representante de destaque da arte romântica. As obras de sua última fase, sobretudo após o fim da ocupação napoleônica na Espanha em 1815, retrataram a fealdade e a debilidade humana sem dissimularem a realidade de um país irremediavelmente monárquico, católico-medieval e financeiramente decadente, que não acompanhava a prosperidade europeia. Goya revelou toda a feiura de tempos desesperançosos. Expôs toda a apreensão de uma vida instável e perigosa. Lançando mão de seres atemorizantes, confrontou todo o pavor com criações muitas vezes oníricas e fantasiosas. Em outras ocasiões, no entanto, apresentou com impacto uma realidade patente, dura, maçante e, sobretudo, violenta. Assim, mesmo perpassada de uma intensa subjetividade, a obra de Goya não se omitiu à realidade existencial.

Em 1814, Goya pintou dois quadros simultaneamente: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid* (o ‘*La lucha com los mamelucos*’), e *El tres de Mayo en Madrid* (o ‘*Los fusilamientos*’). Eram, conforme o pedido para pintá-los que ele escreveu ao Rei em 24 de fevereiro, a sua interpretação sobre os fatos ocorridos em Madri na virada dos dias 2 e 3 de maio de 1808³. Enquanto o quadro

² Mártir, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/mártir> [consultado em agosto de 2017].

³ “*Siento ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa.*” Uma revolta estourou em 2 de maio de 1808, quando uma parte da população madrilenha tentou evitar a saída obrigada do infante D. Francisco de Paula de Bourbon para a França. As tropas francesas, então, abriram fogo contra a população sublevada, sob ordem do marechal francês Joachim Murat. Os madrilenos que foram encontrados com armas foram sumariamente executados. Somaram cerca de quatrocentas vítimas, sendo que quarenta e quatro revolucionários foram selecionados, juntados e fuzilados na noite de 2 para 3 de maio na colina do Príncipe Pío, em

dedicado ao dia dois narra o ataque dos madrilenos aos mamelucos (mercenários egípcios pagos pelos franceses) com largas pinceladas soltas, rico cromatismo e um encaixe progressivo e orgânico de volumes típico do Barroco (mais de Rubens e Tiepolo do que de Velázquez); o dedicado ao dia 3 mais constata do que narra o fuzilamento de insurgentes civis com uma economia nova de paleta reduzida a tons essenciais, pinceladas mais estruturantes e volumes individualizados. Enquanto a luz virtual do primeiro ilumina retoricamente a coreografia teatralizada de uma cena quase alegórica, a luz ao mesmo tempo simbólica e natural do segundo ilumina realisticamente o drama ao mesmo tempo físico e psicológico da tragédia sem beleza sensual.



Figura 1 - *El dos de Mayo de 1808 en Madrid* (o 'La lucha com los mamelucos'), Francisco de Goya, 1814. Fonte: en.wikipedia.org



Figura 2 - *El tres de Mayo en Madrid* (o "Los fusilamientos"), Francisco de Goya, 1814. Fonte: wikimedia.org

O *El tres de Mayo* apresenta valores duais. De um lado, a infantaria de Bonaparte, onde “os soldados não têm rostos, são marionetes uniformizadas, símbolos de uma ordem que, pelo contrário é violência e morte [...]”⁴. De outro, as vítimas desesperadas, ao se depararem com o fim. A morte chega sem que um propósito tenha sido alcançado. É apenas morrer por morrer. Ao contrário do *El dos de Mayo*, onde até cavalos dividem protagonismo com algumas figuras humanas, aqui, uma figura se destaca com os braços abertos e um talho na mão direita, que remetem diretamente à iconografia da crucificação de Cristo. Embora prestes a se juntar aos demais corpos sem vida no chão lamacento e ensanguentado, ele mantém os olhos vividamente abertos, encarando seu homicida. Como um mártir, ergue suas mãos em rendição. No entanto, seu gesto só expressa a transitoriedade da vida e a atrocidade física da morte violenta. O anônimo madrilenho não possui heroísmo, apesar dos vestígios de uma martirização na camisa branca que, refletindo simbolicamente o foco luminoso da lanterna à sua frente, ilumina naturalisticamente todo o cenário em volta, expondo a violência ao mundo, não como alegoria (*Dos de Mayo*) ou moralidade (*La mort de Marat*), mas como realidade (moderna). Em sua fase às vezes chamada de “negra”, Goya se absteve de retratar o belo e seus prazeres. Contrariamente à onda neoclássica que dominava a Europa, ele produziu a imagem de um momento efêmero, que logo se transformaria em algo ainda mais desesperador. Essa

Madri, como exemplo. Reprimido o protesto pelas forças napoleônicas instaladas na capital espanhola, a revolta se estendeu por todo o país numa onda de indignação e chamamentos públicos à insurreição armada que desembocaria na chamada *Guerra de Independência Española*. [GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Arlanza, 2005; p. 120.]

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Corotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; p. 41.

peculiaridade em captar a brevidade, a transformação do instante, exalta o Romantismo de Goya e explica a atenção que os impressionistas lhe deram.

No entanto, consoante ao mesmo pensamento iluminista que fundamenta o Neoclassicismo, marcado por um realismo laico, Goya praticamente reinventa o tema sacrificial cristão segundo critérios não mais transcendentais. Quando cria o fuzilamento, ele consolida o retrato moderno da dor carnal, o mártir sem causa, a ferida física do outro que enlaça em uma catarse angustiante quem observa a cena. Tal operação, de certo modo, inaugurou uma verdadeira “iconografia laica do martírio” [...]. Surgido como um substituto moderno, portanto racional e laico, da crucificação, o fuzilamento cumpre na história da arte uma espécie de tradição iconográfica relativamente rica e bem demonstrada”⁵, que inspirou e inspira vários outros artistas a exporem o tormento de uma vítima encarando seus algozes, à espera do tiro, mas também a própria aflição humana (ante outros contextos, objetivos ou subjetivos).

O primeiro a iniciar a concretização dessa tradição foi Édouard Manet (1832-1883). Para o maior meio de comunicação francês do século XIX, o jornal *Le Figaro*, o ano de 1867 foi agitado. Cinco dias após confirmar a morte de Charles Baudelaire, o noticiário anunciou com grande alarde em 8 de setembro a execução por fuzilamento na América do Norte em junho de Ferdinand Maximilian Joseph Marie von Habsburg-Lorraine, nobre que havia renunciado em 1864 aos títulos de arquiduque da Áustria e príncipe da Hungria e da Boêmia para se tornar, por influência e garantia de Napoleão III, o imperador do México. O escândalo, então, se deveu ao fato de que a monarquia francesa perdera o seu interesse na América, retirando o seu apoio e o “condenando”, por assim dizer, à hostilidade do movimento republicano mexicano. Em dois anos, o opositor às políticas de Napoleão III e republicano Manet concluiu uma série de cinco composições representando *L'exécution de Maximilien* [fig. 3] junto com dois de seus generais (Tomás Mejía e Miguel Miramón): um esboço a óleo, uma litografia e três grandes pinturas, sendo apenas a maior, de 1868, exibida em Nova York e em Boston em 1879, considerada aqui.



Figura 3 - *L'Exécution de Maximilien*, Édouard Manet, 1868. Fonte : wikimedia.org

⁵ “[...] ‘iconografia laica del martirio’, tradicionalmente desarrollada a partir de la imagen del fusilamiento. Surgido como un sustituto moderno, por tanto racional y laico, a la crucifixión, el fusilamiento cumple en la historia del arte una especie de tradición iconográfica relativamente rica y bien demostrada.” [BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *De lo sublime superviviente: Estudio sobre la persistencia del sentimiento de los sublimado en el arte contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2016; p. 291. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58066> (Último acesso em 12/07/2017). (Tradução nossa)

Baseado em montagens fotográficas publicadas nos principais jornais, muito comuns à época, Manet tornou o espaço destinado à execução semelhante a uma arena de touradas, numa alusão à bestialidade gratuita e à espetacularidade do sacrifício injustificado. Ilustrou o ato com uma “plateia” de espectadores que compõem a cena apenas observando, sem envolvimento algum, testemunham um ato pragmático do pelotão republicano (e aparentemente tedioso para o sargento do pelotão, alheio no preparo de sua arma).

Manet vestiu os mexicanos republicanos como soldados franceses, dando ao distraído sargento um tratamento que lembrava Napoleão III. Colocou Maximiliano no centro e de chapéu, ajustando a montagem fotográfica de *Le Figaro*, que mostrava Miramón ao centro com Mejía à direita e Maximiliano à esquerda [fig. 4]. Numa clara referência à iconologia do *El tres de Mayo*, assim como à martirização que Goya imputou a seu personagem anônimo, Mejía, sendo atingido, abre os braços como um Cristo, enquanto Maximiliano e Miramón, alertas à espera da morte, se dão as mãos esquerdas com manchas de sangue que simbolizam chagas. Além disso, o sombrero de Maximiliano alude a uma auréola, atribuindo-lhe um aspecto santificado.

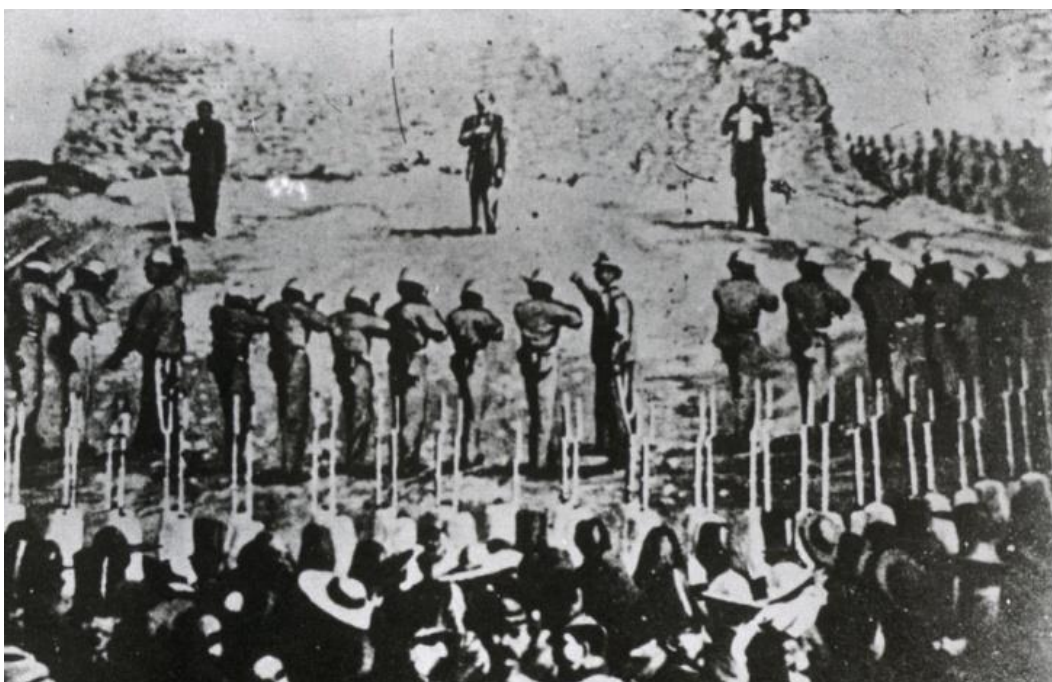


Figura 4 - Execução do Imperador Maximiliano, Miguel Miramón, Tomás Mejía, François Aubert, 1867. Fonte : alamy.pt

Embora a pintura de Manet se relacione com a obra de Goya (cena de conflito, soldados de uniformes franceses, fuzilamento...), a sensibilidade que emana desta pintura é completamente oposta àquela do pintor espanhol. A tragicidade violenta dos corpos ensanguentados, o dramático fechar de olhos das vítimas, a prece desesperada do sacerdote, o clima noturno e sombrio, conotam à Goya o romantismo indissimulável que Manet supera.

[...] para Manet, o episódio é meramente um pretexto para realizar uma interpretação pictórica do 3 de Maio, desinvestindo-a de todo o caráter emocional. Ao invés de Goya, que capta o momento

mais dramático da cena – quando as vítimas se apercebem da morte iminente e imploram com todas as suas forças que as deixem viver-. Manet opta por retratar o momento que o disparo já saiu e em que todos os dados já estão lançados não havendo, por isso, mais tensão.⁶

O pintor francês se difere por desejar reinterpretar *El Tres de Mayo* (no contexto do fuzilamento de Maximiliano I), ou seja, não pretende figurar a realidade do fato, pois sua experiência “não-participativa” no que foi retratado na pintura (o pintor teve acesso à execução apenas através de fotografias e noticiários que chegavam à França) contribuiu para um processo mais criativo, interpretativo e imaginativo do acontecimento.

Outro exemplo marcante na “tradição” dos fuzilamentos iniciada por Goya em 1814 é a pintura *Masacre en Corea* [Fig. 6] de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Concluída meses após eclodir a Guerra da Coréia⁷, a obra foi produzida a partir de relatos do conflito conhecido como *Massacre de Sinchon*, em 1950 entre civis norte-coreanos e de anticomunistas norte-americanos.



Figura 6 - *Masacre en Corea*, Pablo Picasso, 1951. Fonte:arte.laguia2000.com

À esquerda, mulheres e crianças nuas fazem analogia a uma massa civil impotente e frágil — culminado pelo paroxismo da representação de uma gestante — diante de militares armados, à direita, prontos a ultimar, trajando armaduras que os fazem aparentar um híbrido de solda-

⁶ VELASCO, Ana. *Um percurso pela pintura de Goya e Manet: O 3 de Maio de 1808 (1814) de Goya, e a Execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – CIEBA, 2015; p. 141.

⁷ “A Guerra da Coréia teve início no dia 25 de junho de 1950, com a invasão da Coréia do Sul pelas tropas norte-coreanas. Não se sabe ao certo quem foi o responsável pela deflagração do conflito - até hoje os coreanos do sul e do norte acusam como responsáveis os homens do outro lado do paralelo 38°. Com a entrada dos Estados Unidos da América (EUA) — 27 de junho de 1950 — e das tropas da ONU na Guerra esse conflito deixa de ser local, uma simples guerra civil, e transforma-se em um dos mais tensos e sangrentos embates da Guerra Fria.” [MANNARINO, Giovanni; DOURADO, Lauter. *A China e a Guerra da Coréia (1950-1953)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011; p. 1.

dos medievais e robôs. Picasso, ao expor o confronto instaurado na Coréia, ao exprimir a violência sofrida por inocentes, não faz que, de alguma forma, essa dor seja amenizada ou sanada, mas, ao compartilhar essa representação de crueldade, usa a arte como forma de denúncia e depoimento dos horrores de sua época.

Em 2009, a dupla de artistas Gao Brothers⁸ apresenta um conjunto de esculturas intitulado *The Execution of Christ*, em uma referência estilística explícita às obras supracitadas de Goya, e especialmente a de Manet. Os irmãos importam os poderes das obras desses pintores ocidentais a fim de expressar seu desdém pela brutalidade das guerras provenientes do rígido comunismo chinês de Mao Tsé-Tung. A imagem de Cristo enfatizou e simbolizou o martírio do inocente. Os artistas apresentam esculturas com representação em tamanho real de um esquadrão de sete idênticos soldados Mao Tsé-Tung.



Figura 5 - *The Execution of Christ*, Gao Brothers, 2009. Fonte: huffingtonpost.com

A figura de Cristo foi construída em dimensões menores (contrapondo as dos soldados), emagrecido, olhos fechados e mãos espalmadas no intuito de expor as incisões. Seis soldados do pelotão se curvam sobre seus rifles e apontam para o mártir. Um sétimo soldado, afastado do esquadrão de tiro, olha para o chão numa espécie de estado de contemplação e/ou pensamento profundo.⁹ Os irmãos Gao imputam a este sétimo soldado a representação do ditador Mao, uma vez que, embora acusado do assassinato de milhões de vidas, o presidente jamais foi visto empunhando uma arma. Entretanto, os irmãos esclarecem: "para muitas pessoas,

⁸ Zhen e Qiang Gao são dois artistas chineses, da província de Shandong, nascidos em 1956 e 1962 respectivamente.

⁹ LEUNG, Christina. *Gao Brothers' Execution of Christ: Visual lexicon transcending culture, time, and place*. Dissertação, 101 f. University of Missouri. Kansas: 2011; p. 17.

Mao e a arma não tinham relação; isto porque ele usa outros para matar, portanto ele não precisaria de uma arma”¹⁰.

A crítica de arte americana Susan Sontag reitera que mostrar um inferno (como nas representações pictóricas realizadas por Goya, Manet Picasso e Gao Brothers) não significaria, em suma, retirar as pessoas desse inferno. Entretanto, de certa forma construiria um bem, ao ampliar a consciência do sofrimento causado pela crueldade humana.¹¹

‘Ser baleado é tão americano como torta de maçã’¹²

A performance possibilitou que os artistas explorassem métodos alternativos, livres da estética tradicional. Os argumentos que podem ter instigado Édouard Manet a pintar o fuzilamento de Maximiliano foram ressignificados e reinventados por Chris Burden (1946-2015) em *Shoot* [fig. 7], por exemplo. Ambos usaram suas obras como protesto, reiteraram em sua técnica artística escolhida (Manet na pintura e Burden na performance), o meio de reflexões feitas a partir de questões sociais que vivenciaram. Não que a arte tenha a incumbência de levantar discussões no intuito de responder a esses dilemas vigentes, no entanto, ela existe como fenômeno cultural. Assim, por vezes, a arte atua de maneira incisiva frente às problemáticas. Burden dialogaria através de suas performances com a cultura de massa do pós-guerra, e essa comunicação abrangeria um anseio de transformação. Assim, o artista utiliza os próprios métodos dos quais se critica na cultura popular americana (uso de armas de fogo), podendo tornar-se mártir em prol de uma causa coletiva.

Em 1971, Chris Burden realiza na *F-Space Gallery* em Santa Ana, Califórnia, o que seria sua versão do “fuzilamento” de Goya, em uma performance intitulada *Shoot*, na qual o artista é baleado por um assistente. Essa ação segue os instintos transgressivos que Burden desenvolveu desde a universidade, nos quais arriscava sua integridade física em performances com dor e violência. Esse tiro, que entra para a história da arte, foi documentado em vídeo e fotografias, dos quais os originais contêm os seguintes escritos do artista: “Às 7:45 da tarde, fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala era revestida de cobre de um rifle longo calibre .22. Meu amigo estava a cerca de quatro metros e meio de mim”¹³. O que Burden procurava desafiar a natureza humana da autopreservação em *Shoot* quando se coloca como o alvo da bala.

¹⁰ “Too many people, Mao and the gun had no relationship; because he uses others to kill therefore he does not need a gun”. Entrevista dos Gao Brothers concedida à Kemper Art Webcast, em setembro de 2010.

¹¹ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2003; p. 95.

¹² “Being shot is a American as apple pie”, comentário feito por Chris Burden um ano depois de *Shoot* em uma entrevista para BBC. [BARRETO FILHO, *Op. Cit*; p. 297 (Tradução nossa)]

¹³ “At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.” [SCHJELDAHL, Peter. *Performance: Chris Burden and the limits of art*. The New Yorker, Nova York: 14/05/2007. Disponível em:

<<https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2>> (Último acesso em 24/10/2017). (Tradução nossa.)]

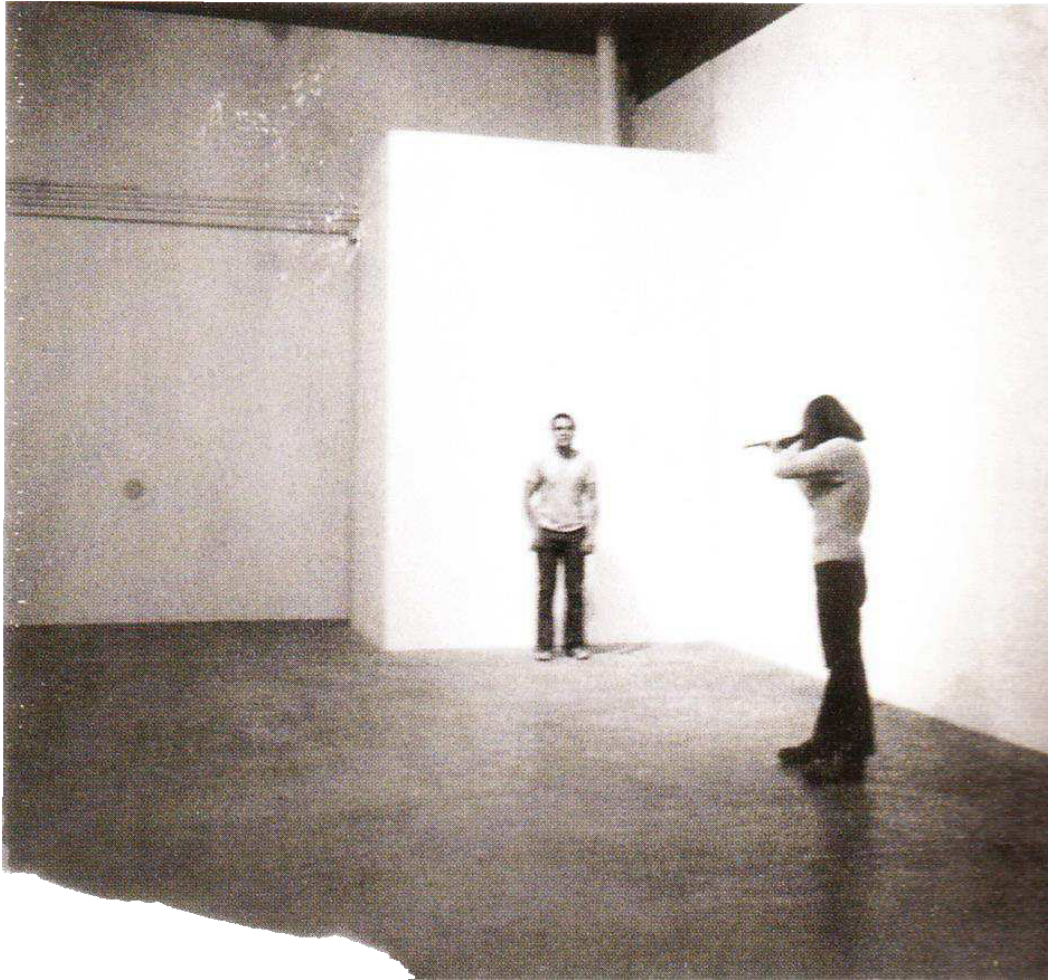


Figura 7 - *Shoot* (F-Space, Santa Ana, CA), Chris Burden, 1971. Fonte: veniceperformanceart.org

A abjeção está presente no ato violento do disparo, na bala atravessada em seu braço e no sangue; assim como também se manifesta na relação espectador-obra. Essa performance parece transmitir uma fonte múltipla de identificações, ou seja, o público tem a oportunidade, através de Burden, de colocar-se em seu lugar e identificar-se com a fragilidade do corpo, para assim aceitar e/ou confrontar a irrefutável mortalidade. É imprescindível salientar de igual modo, que o contexto histórico nos EUA do começo dos anos 1970 estava intimamente ligado ao clamor público de retirada das tropas americanas dos confrontos vietnamitas, nos quais muitas das atrocidades da Guerra eram cometidas ou testemunhadas por jovens americanos. Burden poderia ser reconhecido em *Shoot* como o mártir desse clamor.



Figura 8 - Nguyen Ngoc Loan executando prisioneiro. na Guerra do Vietnã, Eddie Adams,1968. Fonte: uol.com

Muito tem sido discutido sobre as intenções e os significados de *Shoot*, apresentados em meio à atmosfera da Guerra do Vietnã. Em geral, concordam que esta performance, juntamente com outras ações de Burden, aludem a cinco momentos violentos na história recente da América, conhecida pela mídia como "momentos mais sombrios da América" dos Estados Unidos). [...] Caberia à bala a tarefa de representar o sentido coletivo (de medo) em uma sensação individual (de dor). Caberia ao atirador e assistente, disparar no braço de seu amigo e artista, todo horror atômico, injustiça racista, martírio político, barbarismo da guerra e opressão ideológica. Ou seja, era projetar o particular em direção ao universal de acordo com uma atitude como representação, símbolo ou tradução, porque 'ser baleado é tão americano como torta de maçã'.¹⁴

Não muito diferente de Burden, os artistas supracitados Goya, Manet, Gao Brothers e Picasso (e muitos outros, cada um à sua particularidade), propuseram ao espectador uma abordagem

¹⁴ "Mucho se há discutido sobre las intenciones y significados de *Shoot*, presentada en médio a la atmosfera de la Guerra de Vietnam. En general, se está de acuerdo que esta performande, en conjunto com otras piezas de Burden, alude a cinco momentos violentos de la historia reciente de América, que se conoce por los medios de prensa como "América's darker moments". [...] Para *Shoot*, em médio del fragor de la Guerra de Vietnam, ya úm bajo la onde de choque del Mayo del 68, parecia todo lo contrario. tocaba al balazolatarrea de representar el sentido colectivo (de miedo) em una sensacion individual (de dolor). tocaba al atirador al asistente asestar al brazo del amigo y artista todo el horror atómico, la injusticia racista, el martirio político, la barbarie belicista, y la opresión ideológica. Quiero decir, se trataba de proyectar lo particular hacia lo universal segun una actituden tanto que su representación, símbolo o traducción, pues "ser disparado es tanestadounidense como el pastel de manzana". (los momentos más oscuros de los Estados Unidos)." [BARRETO FILHO, Op. Cit.; p.281-297. (Tradução nossa)]

nova da “imagem do mártir”, fora dos cânones religiosos. Uma vez que a arte cristã constantemente já apresentava seus mártires, cuja maior representação de referencial iconográfico é o Cristo crucificado. Isso porque, para os cristãos, o sofrimento e morte de Cristo não foram em vão, “[...] seu compromisso com a causa divina o levou a morte, mas a sua morte não foi esvaziada pela postura violenta do Império Romano: não foi assassinato, foi martírio”¹⁵; esse flagelo infligido pela defesa de uma fé é a premissa da significação da imagem do mártir cristão. Entretanto, foi na atmosfera laica e racionalista do pensamento iluminista do século XVIII (deflagrada pelo ambiente que precipitou a Revolução Francesa) que se deu uma recriação do ícone do mártir num âmbito secular.

Em 1974, Burden remete a essa iconografia da crucificação de Cristo em *Trans-fixed*, ao deitar-se de costas no capô de um Volkswagen Beetle com os braços abertos, pregados no teto do automóvel. Na performance, o artista permaneceu “crucificado” sobre o carro, que foi empurrado para fora da garagem, de forma a expor todo o corpo de Burden. Em seguida, o motor do automóvel foi ligado e acelerado por dois minutos. Logo após, o carro foi empurrado novamente à garagem, finalizando a ação.¹⁶

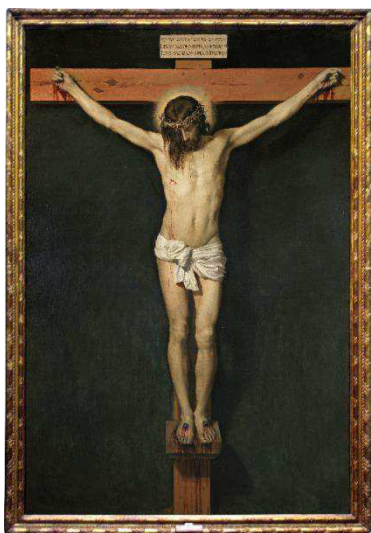


Figura 9 - Cristo crucificado, Diego Velázquez, c. 1632. Fonte: warburg.chaa-unicamp.com



Figura 10 - *Trans-fixed*, Chris Burden, 1974. Fonte: observ-er.com

Do madrilenho fuzilado de Goya ao *Trans-fixed* de Burden, a “imagem do mártir”, na arte, cumpriu prioritariamente um processo histórico de laicização do ícone religioso. A relação de Cristo de San Plácido de Velázquez e a obra de Burden, por exemplo, seria uma espécie de contraposto do mártir divino do pintor espanhol versus o mártir laico do performer americano. Velázquez pintou um Cristo crucificado sem drama, polido, neutro; utiliza a iconografia de quatro pregos (dois em suas mãos e dois em seus pés), apresenta em uma pureza de detalhes: o dorso nu e o *perizoma*, com pouco vestígio de sangue. O fundo neutro cinza esverdeado ressalta o corpo de Cristo, e a cruz de madeira sob seu corpo simboliza o maior sacrifício cristão. Entretanto, Burden “se crucifica” sobre um símbolo massificado da indústria (e, indiretamente, do Nazismo, uma vez que o modelo do automóvel, de origem alemã, foi construído e financiado segundo regras de Adolf Hitler em 1938), escolhendo como forma de protesto a

¹⁵ MATOS, Denilson. *Imitação de Cristo: uma análise do conceito de martírio desenvolvido pelos primeiros cristãos*. Anais do Congresso ANPTECRE, São Paulo, v. 05, 2015, p. 5.

¹⁶ BARRETO FILHO, *Op. Cit.*; p. 278.

auto vitimização e o auto sacrifício em nome de uma ideia ou uma causa, visando causar com a contemplação de sua “figura intercessora” sob dor, a reflexão.

Ao trabalhar sobre e com o corpo, transformando-o coincidentemente no objeto de questionamento e de revolta, assim como de resposta, os artistas da performance americana e europeia transformaram a arte do século XX, conotando-a com uma espécie de urgência comunicativa e de mudança. A utilização do corpo do artista na obra artística evoluiria natural e inevitavelmente para uma arte dolorosa, pois para além do eminente esgotamento de soluções artísticas que levaria a uma busca de novas formas transgressoras, a dor seria sem dúvida a instância mais eficaz para comunicar e chamar a atenção para assuntos urgentes.¹⁷

Portanto, se a dor for uma forma eficaz de comunicação, logo essa transgressão artística seria absorvida na performance no intuito de dialogar com as questões impreteríveis aos artistas, seja por ideais identitários, humanitários, religiosos, sociais, políticos, sexuais etc. Essa solução ocorre quando a “imagem do mártir”, oportunamente ressignificada por artistas modernos a partir do século XVIII, imbrica-se ao corpo do artista (*performer*) do século XX. Assim, seu flagelo tornar-se-ia sacrificial, em prol de uma causa, o que seguiria quase fielmente às premissas cristãs do conceito de martírio.

Conclusão:

O que esses artistas tendem a exemplificar com as obras supracitadas é sugerir vias de escape para um mundo que se aparenta destituído de humanidade, numa abrangência de novos significados frente aos conflitos sócio-políticos que viram, ouviram ou vivenciaram, apresentando-nos os mártires desses eventos. O século XX também se manifestaria em inúmeros confrontos e guerras, dos quais a razão e a ciência humanas foram utilizadas como um instrumento de progresso irresponsável e destrutivo. E nesse contexto de pós-guerras, a Arte Contemporânea por vezes seguiria esse reflexo social, ora como dispositivo de denúncia de atrocidades, ora como suporte de uma *violência silenciosa*. Do mesmo modo que o mundo se encontrava em constantes mutações, a arte também se transmutava. A valorização da ideia e a conceituação se imbricavam ao “objeto de arte”, e incluiria uma leitura crítica da abjeção global com mais veemência. Especialmente quando, em meados do século XX, com o surgimento da performance como recurso artístico, o corpo do próprio artista poderia vir a apropriar-se dessas cargas sócio-políticas. Incumbências que nos séculos anteriores puderam ser traduzidas em pinceladas, no século XX surgiria a possibilidade de serem imputadas pelo próprio corpo do artista (como suporte da obra), sendo capaz de exprimir esses conceitos, bem como, torná-lo o mártir de uma causa.

Referências:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Corotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁷ MATOS, Adriana. *A auto representação da dor: reações à performance da Idade Média e do Pós-Modernismo*. Teatro do Mundo, vol. 09, p. 296-335, 2014, p. 304

BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *De lo sublime superviviente: Estudio sobre la persistência del sentimiento de los subilime en el arte contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Arlanza, 2005.

LEUNG, Christina. *Gao Brothers' Execution of Christ; Visual lexicon transcending culture, time, and place*. Dissertação, 101 f. University of Missouri. Kansas: 2011.

MANNARINO, Giovanni; DOURADO, Lauter. *A China e a Guerra da Coréia (1950-1953)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011.

MATOS, Adriana. *A auto-representação da dor: reacções à performance da Idade Média e do Pós-Modernismo*. Teatro do Mundo, vol. 09, pag. 296-335, 2014.

MATOS, Denilson. *Imitação de Cristo: uma análise do conceito de martírio desenvolvido pelos primeiros cristãos*. Anais do Congresso ANPTECRE, São Paulo, v. 05, 2015.

SCHJELDAHL, Peter. *Performance: Chris Burden and the limits of art*. The New Yorker, Nova York: 14/05/2007. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2>> (Último acesso em 24/10/2017)

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

VELASCO, Ana. *Um percurso pela pintura de Goya e Manet: O 3 de Maio de 1808 (1814) de Goya, e a Execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – CIEBA, 2015.

Recebido em 24 de abril de 2018.

Aprovado em 17 de junho de 2018.