

PRISCILLA RAMOS DA SILVA

**CORPO E ARTES VISUAIS NOS ANOS 1990:
PANORAMA DE 97 E BIENAL DE 98**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto. Área de concentração: Arte, Cultura e Sociedade.

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38c Silva, Priscilla Ramos da.
Corpo e Artes Visuais nos anos 1990: Panorama de 97 e
Bienal de 98 / Priscilla Ramos da Silva – Campinas, SP: [s.n.],
2007.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Corpo. 3. Arte brasileira - 1990. 4.
Bienal Internacional de São Paulo - I. Couto, Maria de Fátima
Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês “Body and Visual Arts in the 1990s: the 1997 Panorama
and the 1998 Bienal”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary art. Body. Brazilian
art - 1990. The International São Paulo Biennial.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

Profa. Dra. Regina Helena Johas

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

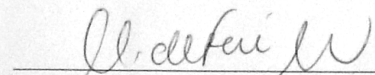
Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand

Data da Defesa: 30-08-2007

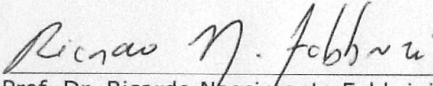
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

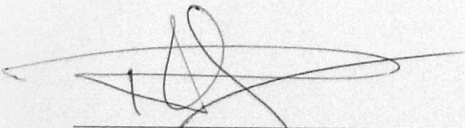
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Priscila Ramos da Silva - RA 2335 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini
Membro Titular



Prof. Dra. Regina Helena Pereira Johas
Membro Titular

Agradecimentos

A Maria de Fátima Morethy Couto, minha professora e orientadora, pelo incentivo constante, pela atenção e pelo rigor no acompanhamento da pesquisa;

A Ricardo Nascimento Fabbrini, membro da banca do exame de qualificação e da banca de defesa deste trabalho, pela gentileza e pelas valiosas orientações;

A Cláudia Valladão, membro da banca do exame de qualificação da pesquisa, pelas importantes críticas ao trabalho;

A Hermes Renato Hildebrand, Ana Paula Gouveia e Dária Jaremtchuck pela leitura do texto;

A Regina Helena Johas, que gentilmente aceitou fazer parte da banca de defesa desta dissertação;

À FAPESP, entidade cujo apoio foi imprescindível para a realização da presente pesquisa;

Ao Instituto de Artes, pelas ricas experiências e por todo o conhecimento que tive a oportunidade de adquirir;

À minha família, especialmente minha mãe Rose e minha tia Dora, pelo constante apoio e confiança;

Ao Diogo, pela generosidade, carinho, amor e compreensão.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho se concretizasse.

*L'Art, c'est du sale boulot, mais il
faut bien que quelqu'un le fasse.*

Ben Vautier

Resumo

Este trabalho – uma investigação sobre a emergência do tema do *corpo* nas artes visuais da década de 1990 – é composto de três capítulos. O primeiro parte da premissa de que a irrupção do corpo como um tema privilegiado na arte dos anos 1990 relaciona-se ao estabelecimento de uma crise. Ao examinar esta crise, através de uma análise dos debates levantados por alguns teóricos do corpo na contemporaneidade, o capítulo tece um panorama para a compreensão da *arte do corpo* produzida nos anos 1990. Já o segundo capítulo trata de como a emergência do corpo enquanto um “problema” na cultura contemporânea refletiu-se no campo das artes visuais. Além de analisar alguns artistas e exposições que obtiveram destaque internacionalmente nos anos 1990, o capítulo discute as teorias ou conceitos do “abjeto” e do “pós-humano”, largamente empregados pela crítica na caracterização da *arte do corpo* do período. Já o terceiro e último capítulo examina a *arte do corpo* realizada no Brasil tendo como parâmetros o *25º Panorama de Arte Brasileira* (1997) e o segmento *Um e Outro* da *XXIV Bienal de São Paulo* (1998). Duas das mostras periódicas de maior prestígio no país, o *Panorama* e a *Bienal* atestam a importância assumida pelo tema do *corpo* na arte brasileira dos anos 1990.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Corpo; Arte brasileira – anos 1990; Bienal de São Paulo; Panorama de Arte Brasileira.

Abstract

This work – an inquiry into the emergence of the theme of the *body* in the visual arts of the 1990s – is constituted by three chapters. The first is based on the premise that the irruption of the body as a privileged theme in the art of the 1990s is related to the establishment of a crisis. By examining this crisis, through an analysis of the debates raised by some contemporary body theorists, the chapter weaves a panorama for the comprehension of the *art of the body* produced in the 1990s. The second chapter then investigates how the emergence of the body as a “problem” in contemporary culture was reflected in the visual arts field. Besides analyzing some artists and exhibitions which gained prominence internationally in the 1990s, the chapter discusses the theories or concepts of the “abject” and the “post-human”, largely employed in the characterization of the *art of the body* of the period. The third and final chapter then examines the *art of the body* produced in Brazil taking as parameters the 25th *Brazilian Art Panorama* (1997) and the *One and Other* segment of the 24th *São Paulo Biennial*. Two of the most prestigious periodical shows in the country, the *Panorama* and the *Biennial* demonstrate the importance gained by the theme of the *body* in the Brazilian art of the 1990s.

Keywords: Contemporary Art; Body; Brazilian Art – 1990s ; São Paulo Biennial; Brazilian Art Panorama.

Lista de Figuras

Fig. 1	Orlan, <i>Omniprésence</i> (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993. <i>Teatro operatório durante a leitura de um texto de Eugénie Lemoine-Luccioni, com tradução para o inglês e linguagem de sinais.</i> Fotografia, 110x 165 cm.	115
Fig. 2	Orlan, <i>Omniprésence</i> (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993. <i>Close de um riso durante a sétima cirurgia-performance.</i> Fotografia, 110 x 165 cm.	115
Fig. 3	Orlan, <i>Omniprésence</i> (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993. Fotografia, 110 x 165 cm.	115
Fig. 4	Orlan, <i>Omniprésence</i> (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993. <i>Retrato de Orlan no teatro operatório antes da cirurgia.</i> Fotografia, 110 x 165 cm.	116
Fig. 5	Orlan, <i>Retrato de Orlan 40 dias após a sétima operação-performance.</i> 31 dez. 1993. Fotografia, 110 x 165 cm.	116
Fig. 6	Stelarc, <i>Sitting/Swaying Event for Rock Suspension</i> , Galeria Tamura, Tóquio, 11 mai. 1980. Foto: Kenji Nozawa.	117
Fig. 7	Stelarc, performance com a <i>Terceira Mão</i> , Galeria Maki, Tóquio, 22 mai. 1982. Foto: Akiro Okada.	117
Fig. 8	Stelarc, ilustração para <i>Ping Body: An Internet Actuated Performance</i> , 1996.	118
Fig. 9	Stelarc, <i>Exoskeleton</i> , 1998. Performance.	119
Fig. 10	Stelarc, <i>Stomach Sculpture</i> , Fifth Australian Sculpture Triennale, NGV, Melbourne, 11 set-24 out. 1993. Foto: Anthony Figallo.	119
Fig. 11	Andrés Serrano, <i>Piss Christ</i> , 1987. Fotografia, 152,4 x 101,6 cm.	120
Fig. 12	Robret Mapplethorpe, <i>Auto-Retrato</i> , 1978. Fotografia, 35.5 x 35.5cm.	120
Fig. 13	Marc Quinn, <i>Self</i> , 1991 (detalhe). Sangue, aço inoxidável, <i>perspex</i> e equipamento de refrigeração, 250 x 60 cm.	120

Fig. 14	Damien Hirst, <i>Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991. Vidro, aço e tubarão em solução de formaldeído, 2,1 x 5,2 x 2,1 m.	120
Fig. 15	Damien Hirst, <i>A Thousand Years</i> , 1990. Aço, vidro, moscas, larvas, MDF, <i>insect-o-cutor</i> , cabeça de vaca, açúcar e água, 213 x 427 x 213 cm.	121
Fig. 16	Ron Mueck, <i>Dead Dad</i> , 1996-97. Silicone e tinta acrílica, 20 x 102 x 38 cm.	121
Fig. 17	Dinos e Jake Chapman, <i>Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)</i> , 1995. Fibra de vidro, 150 x 180 x 140 cm.	122
Fig. 18	Marcus Harvey, <i>Myra</i> , 1997. Acrílico sobre tela, 320 X 396 cm.	122
Fig. 19	Chris Ofili, <i>The Holy Virgin Mary</i> , 1996. Colagem de papel, tinta a óleo, <i>glitter</i> , resina de poliéster, tachas e excremento de elefante sobre linho, 243,8 x 182,9 cm.	122
Fig. 20	Ismael Nery, <i>Sem Título</i> , sd. Nanquim s/ papel, 36,5 x 25,8 cm.	123
Figs. 21-22	Edgard de Souza, <i>Sem Título</i> , 1997. Madeira e gesso, 18 x 42 x 24 cm e 21 x 202 x 202 cm (base).	123
Fig. 23	Edgard de Souza, <i>Sem Título (dois corpos)</i> , 1997. Bronze pintado e gesso, 88,5 x 43 x 24 cm e 70,5 x 45 x 25 cm (base).	124
Fig. 24	Edgard de Souza, <i>Sem Título</i> , 1997. Madeira, 80 x 70 x 40 cm.	124
Fig. 25	Edgard de Souza, <i>Sem Título</i> , 1998 Fotografia, 36 x 42 cm.	124
Fig. 26	Leonilson, <i>Rios de Palavras</i> , 1987. Acrílica sobre lona, 196x103cm.	125
Fig. 27	Leonilson, <i>Jogos Perigosos</i> , 1989. Acrílica sobre tela, 49 x 60 cm.	125
Fig. 28	Leonilson, <i>Sem Título</i> , 1989. Nanquim e aquarela sobre papel, 32,5 x 24,5 cm.	126
Fig. 29	Leonilson, <i>Sem Título</i> , 1989. Nanquim e aquarela sobre papel, 31 x 22 cm.	126
Figs. 30-31	Leonilson, <i>Extreme Necessity Between Two People</i> , 1990. Nanquim e aquarela sobre papel, 21 x 13,5 cm.	126

Fig. 32	Laura Lima, <i>Sem Título</i> (performance da série <i>Homem=Carne/Mulher=Carne</i>), 1997-98.	127
Fig. 34	Keila Alaver, série <i>Despelamento</i> , 1997. Couro e ferro, dimensões variáveis.	127
Fig. 35	Keila Alaver, <i>Despelamento Tronco-mulher</i> , 1997. Couro e ferro, 125 x 40 x 80 cm.	128
Figs. 36-37	Adriana Varejão, <i>Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho</i> , 1998. Instalação com 30 pinturas, óleo sobre tela, dimensões variáveis.	128
Fig. 38	Pedro Américo, <i>Tiradentes esquartejado</i> , 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm.	129
Fig. 39	Miguel Rio Branco, <i>Hell Dyptich</i> , 1993-94. Fotografia, 79 x 158 cm.	129
Figs. 40-41	Artur Barrio, <i>Livro de Carne</i> , 1979 – 1998. Carne, dimensões variáveis.	130
Fig. 42	Marta Strambi, <i>Barrigas</i> , 1997. Silicone e maquiagem, dimensões variáveis.	130
Fig. 43	Marta Strambi, <i>Uno</i> , 1997. Silicone e maquiagem, dimensões variáveis.	131
Fig. 44	Cristina Salgado, <i>Em Resumo</i> , 1996-97. Ferro, dimensões variáveis.	131
Fig. 45	Cristina Salgado, <i>Sem Título</i> (da série <i>Humanoinumano</i>), 1996. Ferro, dimensões variáveis.	131
Fig. 46	Sandra Cinto, <i>Sem Título</i> , 1998. Fotografia, couro, 70 x 128,5 x 20,5 cm.	132
Fig. 47	Ernesto Neto, <i>Fetus Female</i> , 1995. Fotografia, 102 x 156 cm.	132
Fig. 48	Rosângela Rennó, <i>Sem Título (Amor)</i> da série <i>Cicatriz</i> , 1997-98. Fotografia digital sobre papel, 111 x 77 cm.	132
Fig. 49	Rosângela Rennó, <i>Sem Título (Tatuagem 5)</i> , da série <i>Cicatriz</i> , 1997. Cópia digital Íris.	133
Figs. 50-51	Ernesto Neto, <i>Nave Deusa</i> , 1998. Instalação. Tule de lycra, areia, cravo e cominho em pó, poliamida e poliestireno, 500 x 690 x 950 cm.	133

Fig. 52	Lygia Clark, <i>A Casa é o Corpo</i> , 1968. Instalação, dimensões variáveis.	134
Fig. 53	Herbert Rolim, <i>Gavetas de dentro</i> , 1997. Raio X, fronha, saco, foto, amarração de ferro, acrílica, 91 x 42 cm.	134
Fig. 54	Claudio Mubarac, <i>Suite sobre O. e P.</i> (sete gravuras), 1997. Água forte s/ contato fotográfico, dimensões variáveis.	134
Fig. 55	Claudio Mubarac, <i>Suite sobre O.</i> (seis gravuras), 1997. Água-forte, 51 x 38 cm (cada gravura).	135
Fig. 56	Edgard de Souza, <i>Sem Título</i> , 1998. Madeira laqueada, 160 x 15 x 16 cm e 160 x 15 x 9 cm.	135
Fig. 57	Valeska Soares, <i>Sem Título</i> (dos emaranhados), 1996. Cera de abelha, óleo de perfume, 5 x 118 x 27 cm.	136
Fig. 58	Elder Rocha Lima Filho, <i>Aparelho Sugador/Excretor</i> , 1996. Esmalte sintético e óleo sobre tela, 120 x 180 cm.	136
Fig. 59	Leonilson, <i>34 com Scars</i> , 1991. Acrílica e bordado sobre voile, 39 x 30 cm.	136
Fig. 60	Leonilson, <i>El Puerto</i> , 1991. Bordado sobre tecido sobre espelho, 23 x 16 cm.	136
Fig. 61	Rosana Paulino, <i>Sem Título</i> , 1997. Xerox transferida s/ tecido e cola, 30 cm cada.	137
Fig. 62	Rosana Paulino, <i>Sem Título</i> , 1997 (detalhe). Vidro de relógio, cabelo e letreset, 8 cm cada.	137
Fig. 63	Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i> (todos os trabalhos), 1997-98, dimensões variáveis.	138
Fig. 64	Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i> , 1997. Cristal, miçanga e lâmina, 130 x 40 x 4 cm.	139
Fig. 65	Rogério Ghomes, <i>Sem Título</i> , 1996-97. Instalação com fronhas e fotografias, dimensões variáveis.	140
Fig. 66	Tunga, <i>Eixo Exógeno</i> , 1985-97. Madeira e metal, 210 x 35 cm.	140

Sumário

Introdução.....	1
1. Os debates sobre o corpo na contemporaneidade.....	5
1.1. A reinvenção estética do corpo.....	6
1.2. A reconstrução do corpo.....	14
1.3. A desmaterialização do corpo.....	25
2. Corpo e artes visuais nos anos 1990: o contexto internacional.....	41
3. A cena brasileira: a arte do corpo nas exposições	
<i>Panorama de 97 e Bienal de 98</i>.....	61
3.1. O 25º <i>Panorama de Arte Brasileira</i> (1997)	61
3.2. A XXIV <i>Bienal de São Paulo</i> (1998)	70
3.3. As obras do <i>Panorama de 97</i> e do eixo <i>Um e Outro</i> da <i>Bienal de 98</i>	78
Conclusão.....	103
Referências.....	109
Figuras.....	115

Introdução

A partir da década de 1990, a *arte do corpo* irrompe como uma das tendências mais significativas das artes visuais: tantos são os artistas que se voltam à investigação do corpo que podemos falar em uma verdadeira obsessão pelo tema. No exterior, o corpo torna-se o mote de uma série de exposições; no Brasil, igualmente, diversas mostras – dentre elas o 25º *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e a *XXIV Bienal de São Paulo* (1998) – procuram problematizar o assunto.

Realizado entre 2005 e 2007, o presente trabalho, realizado com o auxílio da FAPESP, modificou-se e expandiu-se ao longo de sua elaboração. Inicialmente, o projeto tinha como objetivo principal investigar a questão do corpo na arte contemporânea brasileira através de uma análise das obras do *Panorama* de 97 e da *Bienal* de 98. Como objetivo secundário, o trabalho visava traçar as origens da *arte do corpo* dos anos 1990, procurando situá-la em relação à *body art* dos anos 1960 e 70.

Durante o exame de qualificação para esta pesquisa de Mestrado, entretanto, foram feitas algumas colocações por parte da banca examinadora: porque não deixar de lado a análise sobre a arte dos anos 1960 e 70 e realizar um estudo mais centrado sobre a *arte do corpo* da década de 1990? Porque não investigar as teorias sobre o corpo elaboradas a partir dos anos 1990 e a relação delas com a produção artística contemporânea? E ainda, como compreender a *arte do corpo* realizada no Brasil sem contextualizá-la com a arte internacional do mesmo período (dado que, em um panorama artístico altamente globalizado, já não se pode falar em uma arte especificamente “brasileira”)?

Relevantes, as colocações e sugestões da banca examinadora acabaram por determinar uma mudança nos rumos deste trabalho. Tendo abandonado a análise sobre a *body art* dos anos 1960-70 e mantido a investigação sobre o *Panorama* e a *Bienal*, a pesquisa foi ampliada de modo a discutir duas outras importantes questões: os debates sobre o corpo na contemporaneidade e a arte do corpo surgida internacionalmente nos anos 1990.

O presente trabalho – não mais apenas um estudo sobre as obras do *Panorama* e a *Bienal*, mas um estudo sobre a tendência de revalorização do corpo nas artes visuais dos anos 1990 - é dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado *Os debates sobre o corpo na contemporaneidade*, parte da premissa de que a irrupção do corpo como um tema privilegiado na arte dos anos 1990 relaciona-se ao estabelecimento de uma crise. O capítulo propõe-se a investigar esta crise, através de uma análise dos debates levantados por alguns teóricos do corpo nas décadas de 1990 e 2000. Os autores tomados como fontes principais para a elaboração deste capítulo – André Le Breton, Mark Dery, Lucia Santaella e Paula Sibilia – foram escolhidos não apenas pela qualidade de suas pesquisas, mas também pelo fato de discutirem a questão do corpo de modo abrangente, sob uma pluralidade de aspectos. Dentre os variados debates colocados sobre o corpo na contemporaneidade, foi visto que três questões eram comumente problematizadas: *a reinvenção estética do corpo*, *a reconstrução do corpo* e *a desmaterialização do corpo*. Ao investigar estas três questões, o primeiro capítulo procura estabelecer um panorama para a compreensão da *arte do corpo* produzida nos anos 1990.

O segundo capítulo, *Corpo e artes visuais nos anos 1990: o contexto internacional*, trata de como a emergência do corpo enquanto um “problema” na cultura contemporânea refletiu-se no campo das artes visuais. Além de analisar alguns artistas e exposições que obtiveram destaque internacionalmente nos anos 1990 (principalmente, os artistas Stelarc e Orlan e as exposições *Abject Art*, *Post Human* e *Sensation*), o capítulo discute as teorias ou conceitos do “abjeto” e do “pós-humano”, largamente empregados pela crítica na caracterização da *arte do corpo* do período.

Já o terceiro e último capítulo examina a *arte do corpo* realizada no Brasil tendo como parâmetros o 25º *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e *XXIV Bienal de São Paulo* (1998). No que se refere à *XXIV Bienal* – uma exposição ampla, subdividida em diversos segmentos – o trabalho concentra-se especificamente sobre o eixo *Um e Outro*, que integrou o segmento de arte contemporânea brasileira da mostra. Deve-se assinalar que, neste estudo, não são analisadas todas as obras do *Panorama* e da *Bienal*. Houve uma seleção de obras que procurou respeitar os seguintes critérios:

- 1) *As obras a serem analisadas deveriam evidenciar o tema do corpo.* Embora as mostras *Panorama* e a *Bienal* sejam apresentadas por seus curadores como exposições “sobre o corpo”, nem todas as obras reunidas nelas fazem referência ao tema. Estas obras foram, portanto excluídas da análise;
- 2) *As obras a serem analisadas deveriam ter sido produzidas, prioritariamente, nos anos 1990.* Com poucas exceções (ver capítulo 3), este trabalho concentra-se sobre a produção artística dos anos 1990. Obras dos anos 1960, 70 e 80, presentes na mostra *Um e Outro*, foram portanto deixadas de fora da análise;
- 3) *As obras a serem analisadas deveriam demonstrar a existência de temáticas recorrentes dentre as propostas envolvendo o corpo.* Variadas em suporte, as obras do *Panorama* e da *Bienal* apresentam significativas afinidades temáticas. As obras escolhidas para análise evidenciam a recorrência de determinados temas na *arte do corpo* produzida no Brasil nos anos 1990.

Torna-se necessário esclarecer o porquê da análise conjunta do *Panorama de 1997* e do eixo *Um e Outro* da *Bienal de 1998*. Longe de arbitrária, a aproximação das duas mostras se dá por uma série de fatores:

- 1) Ambas as exposições apresentam o corpo como tema fundamental;
- 2) As exposições apresentam alguns artistas e obras em comum (ver cap. 3);
- 3) Ambas as mostras são realizadas no mesmo período (o final da década de 1990);
- 4) Tanto o *Panorama de Arte Brasileira* quanto a *Bienal de São Paulo* são mostras periódicas de importância inquestionável no cenário nacional (e no cenário internacional, no caso da *Bienal*).

As obras do *Panorama* e as do eixo *Um e Outro* da *Bienal* podem certamente servir de referência para uma análise da *arte do corpo* realizada no Brasil. O fato de duas das exposições de maior expressão no país elegerem o corpo como tema é significativo e

indica a importância assumida pelo corpo na arte brasileira dos anos 1990. Cabe assinalar que, embora o tema do corpo seja essencial para a arte contemporânea, a bibliografia sobre o assunto, especialmente em português e sobre a produção dos artistas brasileiros, ainda é reduzida: afora alguns textos reunidos em periódicos e catálogos de exposições,¹ poucas são as fontes disponíveis para o estudo do corpo na arte contemporânea brasileira.

Este estudo vem ao encontro de duas necessidades: uma, a de contribuir para a ainda incipiente bibliografia sobre a arte contemporânea brasileira e outra, a de examinar um dos temas mais relevantes para a arte atual: o corpo.

¹ Ver, por exemplo, BOUSSO, Vitória Daniela. *Metacorpos* [catálogo]. São Paulo: Paço das Artes, 2003, e COCCHIARALE, Fernando e MATESCO, Viviane. *Corpo* [catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

1

Os debates sobre o corpo na contemporaneidade

As fronteiras do corpo, que são simultaneamente os limites da identidade de si, despedaçam-se e semeiam a confusão. (...) O corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído ou eliminado (...). Sua fragmentação é consequência da fragmentação do sujeito. O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas.

David Le Breton, *Adeus ao Corpo*, 2003

Não é ao acaso que, nas artes visuais dos anos 1990, o corpo desponte como um tema privilegiado: regido como nunca sob o signo da mudança, o corpo converte-se, a partir desta década, num dos temas mais problemáticos não apenas da arte, mas também da cultura de modo geral. À proliferação de exposições e obras de arte sobre o corpo nos anos 1990, soma-se a emergência de uma série de debates (científicos, antropológicos, sociológicos, filosóficos, etc.) sobre o estatuto do corpo numa época em que possibilidades aparentemente ilimitadas para a sua transfiguração são ofertadas. Para alguns, as promessas de transformação dos corpos são tamanhas que se trata de proclamar uma nova era: a do *pós-humano*, *pós-biológico*, *pós-orgânico*, *biocibernético* ou *ciborgue*. Embora os termos e acepções variem, todos são indicativos de um mesmo sentimento: o de que novos nomes são necessários para designar um novo corpo que se anuncia.

Crendo na importância de situar a *arte do corpo* produzida nos anos 1990 em relação ao ambiente cultural em que ela surge e se desenvolve, procuraremos inicialmente traçar um panorama no qual debateremos algumas questões levantadas por analistas do corpo a partir desta década. Neste trabalho, aludiremos preferencialmente a um corpo *em mutação* e não a “pós-humano”, “pós-biológico”, ou quaisquer termos semelhantes a estes por acreditar que estas denominações já estejam carregadas de um sentido que pretendemos evitar: o de que o corpo humano esteja sendo irremediavelmente superado ou em vias de desaparecer. Também, ao evitarmos definir o corpo enquanto “ciborgue” ou “biocibernético”, pretendemos nos desfazer da idéia de que o corpo esteja definitivamente

hibridizado com ou suplantado pelas tecnologias. Certamente discutiremos e nos serviremos de algumas das denominações mencionadas acima; apenas, evitaremos definir o corpo contemporâneo a partir de um rótulo unívoco ou simplificador.

Se os estudos sobre o corpo realizados a partir dos anos 1990 são povoados por diferentes denominações, observa-se que na maioria deles são problematizados temas comuns. Diferentes autores descrevem os mesmos fenômenos a partir de parâmetros e termos distintos, mas em geral são abordadas três grandes questões: 1) a reinvenção estética do corpo; 2) a reconstrução do corpo e 3) a desmaterialização do corpo. A seguir, discorreremos sobre estes três aspectos do *corpo em mutação* da contemporaneidade. Ao esboçarmos algumas das questões cruciais levantadas sobre o corpo a partir da década de 1990, poderemos compreender de maneira mais clara a *arte do corpo* realizada no período.

1.1. A reinvenção estética do corpo

Sabe-se que o culto ao corpo vem se disseminando com cada vez mais intensidade em nossa sociedade. Supervvalorizado, o corpo torna-se hoje um bem, uma “vitrine” para o indivíduo, algo a ser trabalhado, melhorado e ostentado. Para Lucia Santaella, as origens deste culto da aparência física podem ser encontradas na excessiva exposição do corpo no espaço público. Amplamente propagadas pela mídia, imagens corporais perfeitas - “de *top models*, *pop stars*, atores e atrizes hollywoodianas e da TV”¹ convertem-se em modelos a serem perseguidos a qualquer custo. O apelo dos corpos bronzeados, malhados, rejuvenescidos, “turbinados” e retificados digitalmente torna-se irresistível para homens e mulheres que, insatisfeitos com suas imperfeições, recorrem a variados métodos de *redesign* corporal buscando adequar seus corpos aos padrões de beleza vigentes.

Para melhor compreender a forte adesão aos processos de aprimoramento da aparência nos anos 1990, há que se recuar aos anos 1980 - época em que, nas palavras de Ana Lúcia Castro, “a corporeidade ganha vulto nunca antes alcançado, em termos de

¹ SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 60.

visibilidade e espaço na vida social”.² Marcada pela obsessão da forma física perfeita, a década de 1980 assiste, segundo Jean-Jacques Courtine, à proliferação de um sem-número de técnicas para a transformação do corpo. De acordo com o autor,

O body-building e a constelação de práticas que se desenvolveram no mesmo período e que se parecem com ele de perto, ou de longe – jogging, aeróbica, regimes de baixas calorias, ou ainda o desenvolvimento sem precedentes da cirurgia plástica...-, todas essas técnicas de gerenciamento do corpo que floresceram no decorrer dos anos 80, são sustentadas por uma *obsessão dos invólucros corporais*: o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo. Uma negação laboriosa de sua morte próxima.³

Ao apontar como modelo de perfeição da década da “geração saúde” o corpo *liso, polido, fresco, esbelto e jovem*, Courtine enuncia um ideal de beleza que se provaria válido também nas décadas seguintes. Porém, se permanecem a aversão à flacidez, ao envelhecimento e à gordura (e, conseqüentemente, *enrijecer, rejuvenescer e emagrecer* continuam sendo palavras de ordem), notam-se algumas alterações no modo com que indivíduos buscam a transfiguração de seus corpos. A partir dos anos 1990, como demonstra Castro,⁴ todos os setores da economia envolvidos com a produção e a manutenção da beleza experimentam um significativo crescimento. Desenvolvendo-se como nunca, a indústria do *design* corporal, com sua enorme oferta de produtos e serviços destinados ao embelezamento, parece proclamar a cura definitiva para “todas as aberrações que conspiram contra o corpo perfeito”.⁵ Num tal cenário, homens e mulheres aderem de maneira eufórica às variadas técnicas de melhoria da aparência disponíveis: fazem dietas, praticam exercícios, utilizam cosméticos e, com mais frequência e naturalidade que há

² CASTRO, Ana Lucia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003, p. 24.

³ COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In SANT’ANNA, Denise, org. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 86.

⁴ CASTRO, op. cit., p 35-40.

⁵ SIBILIA, Paula. O bisturi do software (Ou como fazer um corpo belo virtualizando a carne impura?). In COMPÓS 2005 - XIV Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005, Niterói, p. 4. [acesso 19 out. 2006]. Disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2005/2005_ps.pdf>.

algumas décadas, submetem-se a procedimentos cirúrgicos. Se os anos 1980 haviam sido caracterizados como a década da *geração saúde*, um novo rótulo surge para designar o estatuto do corpo nos anos 1990 e 2000: o termo *era do silicone* desponta assinalando o quão a modelagem cirúrgica da aparência tornou-se popular.

Inúmeros são os exemplos da naturalização da idéia de se esculpir o corpo cirurgicamente, bem como da progressiva aceitação do corpo construído enquanto corpo legitimamente belo. Em 2001, um caso amplamente noticiado no país – o da atribuição do título de Miss Brasil à gaúcha Juliana Borges, que, aos 22 anos, afirmava ter se submetido a 19 cirurgias plásticas – gerou polêmica e despertou uma série de debates. Discutia-se até que ponto não estariam ocorrendo excessos no emprego de técnicas cirúrgicas de embelezamento, e, sobretudo, se era justo uma beleza tão pouco genuína haver ganhado o título. Conforme a coroação da gaúcha parecia atestar, tratava-se da vitória irrefutável do artifício sobre a natureza. Observando como atualmente “as idéias de autenticidade e naturalidade andam de mãos dadas com as intervenções em favor da beleza”, Denise Bernuzzi de Sant’Anna evoca a declaração da Miss que, mesmo exibindo “um corpo refeito pelas cirurgias (...) afirmava ser uma pessoa simples e autêntica”.⁶

Para além do caso de Juliana – apenas uma dentre diversas rainhas da beleza em maior ou menor grau aprimoradas por meio do bisturi – talvez os exemplos mais interessantes da fabricação de corpos belos estejam nos *reality shows* de transformação da aparência. Programas como *Extreme Makeover* (transmitido pelo canal de TV Sony) e *The Swan* (exibido no canal Fox) propõem efetuar transfigurações radicais em seus participantes, oferecendo a eles quantos tratamentos estéticos forem necessários até que se sintam belos. O processo compreende não apenas a realização de cirurgias faciais e corporais (*lifting*, lipoaspirações, implantes de silicone, rinoplastias, etc.), mas também ginástica e musculação, dietas personalizadas, tratamentos dermatológicos, tratamentos capilares (cortes, coloração, apliques, implantes e perucas, se necessário), tratamento dental (clareamento, jaquetas de porcelana, correção das gengivas), maquiagem e roupas novas. Em *Extreme Makeover*, a transformação chega a um fim glorioso quando o ex-feio ou feia,

⁶ SANT’ANNA, Denise. O corpo no Fio da Existência. In Cocchiarale, Fernando e Matesco, Viviane. *Corpo* [catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 106.

após um período de confinamento, se revela à família e aos amigos em trajes de gala: meses após as intervenções, tamanha é a metamorfose que mal se reconhece o indivíduo repaginado. Muito semelhante é *The Swan* (*O Cisne* – título em alusão ao conto *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen), embora este programa possua suas particularidades. Voltado unicamente à transformação de mulheres, *The Swan* apresenta-se como um conto de fadas cujo final é a realização de um concurso. Nele, diversas participantes desfilam para saber qual delas sofreu a mais impressionante metamorfose, transformando-se no mais perfeito exemplar de beleza fabricada.

Populares, estes programas fascinam milhares de espectadores ao enfatizar o antes-e-depois, a passagem de um corpo feio e mal-amado a um outro, belo e digno de admiração. Como num passe de mágica, o corpo inadequado dá lugar ao corpo dos sonhos, mas jamais o processo de recuperação das cirurgias torna-se alvo de maiores preocupações. Além de mostrar transformações corporais radicais como procedimentos mais simples do que parecem, *reality shows* de reformatação dos corpos são criticados por produzir belezas padronizadas. Como demonstram as belas de *The Swan*, todas portando roupas, cabelos, rostos e corpos semelhantes, o que se tem não é tanto um “aprimoramento de si” – um embelezamento destinado a manter as singularidades de cada um - quanto um abandono da antiga identidade corporal em favor de uma nova, talhada de acordo com um suposto padrão de beleza “universal”.⁷

Fabricados pela tecnociência contemporânea, corpos de Misses, estrelas do *showbiz* e participantes de *reality shows* atestam algo que é importante mencionar: a genética já não mais determina, como no passado, uma configuração corporal definitiva com a qual seja necessário se conformar. Se não se nasce com corpo que se deseja, pode-se superar a natureza e esculpi-lo: para além de um dom, a beleza converte-se em uma conquista, algo a ser obtido através do esforço e da utilização das ferramentas adequadas. No dizer de Georges Vigarello, a beleza torna-se hoje “sempre menos um dado e sempre mais um trabalho, sempre menos um destino e sempre mais um projeto, uma manifestação

⁷ Cf. FELDMAN, Ilana. Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento. *Trópico* [online], nov. 2004. [acesso 29 dez. 2006]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2469,1.shl>>.

supostamente destinada a se propagar e a se fabricar”.⁸ David Le Breton, em um comentário semelhante, afirma:

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, (...) um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação corporal.⁹

Que o corpo belo tornou-se item indispensável para a auto-afirmação é algo apontado por diversos autores. Para Paula Sibilia, a busca do corpo perfeito ou “puro” - que implica “uma intensa série de esforços, dores e privações, além de tempo e dinheiro” - ocorre em função de metas como “vencer no mercado das aparências, ter sucesso ou eficiência; enfim, todos valores mercadológicos.” Tratando das novas formas de ascetismo que se desenvolvem hoje – dietas, ginásticas, cirurgias – a autora traça, apropriadamente, a origem etimológica do termo *fitness*: “uma palavra de ordem que incita a se *adequar* ao modelo hegemônico”.¹⁰

Muito além de um convite ou possibilidade que se abre a homens e mulheres, “ser belo” vem se tornando cada vez mais uma obrigação, uma exigência feita a todos. Se existem meios para mudar completamente a aparência, há que se abraçar o lema da *reinvenção estética de si* e administrar da melhor maneira possível seu próprio corpo - um corpo “potencialmente belo” que aguarda apenas a devida lapidação. Há que se dominar a si mesmo, tornar-se um eficiente gestor de sua imagem corporal, sob pena de ser considerado negligente. Citando novamente Sibilia, que toma como exemplo a situação do indivíduo com excesso de peso,

(...) o sujeito que tem excesso de peso é reprovado por não ser um bom gestor de si e por ser moralmente fraco, pois em um mundo comandado pelos ditames do mercado e no qual vigora a administração individual dos capitais vitais, “só é gordo quem quer”. E, sendo óbvio que ninguém poderia mesmo “querer” tal

⁸ VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Traduzido por Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 179.

⁹ LE BRETON, David, op. cit., p. 28.

¹⁰ SIBILIA, op. cit., p. 2.

coisa, supõe-se que só terá excesso de peso quem não conseguir se autocontrolar – ou seja, quem for *incapaz* de não ser gordo; quem é negligente, ineficaz, fraco. Hoje, então, o **desvio** da normalidade (...) estaria encarnado [na] negligência; isto é, a incapacidade individual de manter o autocontrole (...). Os sujeitos que se *desviam* são aqueles que não cuidam de si, que não conseguem moldar seus corpos da forma “certa”, falhando em sua função de autogestores. Em síntese: aqueles que não conseguem cultivar estrategicamente a sua **imagem pessoal**.¹¹

No que se refere ao cultivo da imagem pessoal, vale citar uma outra técnica da qual não ainda tratamos, uma empregada quando todos os outros recursos de aperfeiçoamento do corpo parecem falhar: o retoque digital das imagens corporais. Programas de edição digital de fotografias (dentre os quais o *Photoshop*, lançado em 1990, é sem dúvida o mais conhecido) tornaram-se tão difundidos que se pode considerá-los ferramentas fundamentais para a construção das imagens midiáticas na atualidade. Presente em peças publicitárias, ilustrações de jornais e revistas e, sobretudo, em nus femininos expostos em revistas voltadas para o público masculino, a correção digital de imperfeições anatômicas tornou-se generalizada a ponto de ter colocado sob suspeita a veracidade das imagens corporais em circulação: fundidos com as fotos, os retoques bem executados não permitem distinguir entre as porções real e virtual dos corpos apresentados.

Distanciando-se dos tradicionais valores de fidelidade fotográfica, as imagens retificadas pelo truque digital exibem corpos aveludados, sedutores, livres de indesejáveis adiposidades, rugas, dobras, pregas, marcas, manchas, etc. Esses corpos inverossímeis são, nas palavras de Santaella, “tão perfeitos que parecem cobertos de verniz, de uma película transparente que vitrifica o corpo sem poros, sem exsudação, nem excreção, funcionalizado como um revestimento de celofane, exibindo a imortal juventude da simulação”.¹² Destes corpos hiperreais trata também Sibilia, que igualmente compreende os softwares de edição de imagens como ferramentas de apagamento de detalhes “demasiadamente orgânicos”. A autora aponta, entretanto, uma franca vantagem de programas como o *Photoshop* (que ela denomina de *bisturis digitais* ou *de software*) sobre as práticas cirúrgicas de remodelagem do corpo:

¹¹ Ibid., p.5.

¹² SANTAELLA, op.cit., p. 129.

Todo e qualquer sinal de **adiposidade** ou **flacidez**, por imperceptível que for, é eliminado com a destreza e a eficácia de um verdadeiro **bisturi digital**. Evita-se, entretanto, a incômoda sujeira do sangue, da pele cortada e das vísceras expostas, bem como a dor das feridas e o desconforto das cicatrizes – todas vantagens evidentes da **imaterialidade** e da falta de organicidade do universo digital. Tudo é convenientemente *deletado*, de forma limpa e eficaz, dando à luz a uma beleza tão asséptica como descarnada.¹³

Importante é notar que, embora *irreais*, esses corpos digitalmente fabricados acabam convertendo-se em ideais dos quais tentarão se aproximar os corpos *reais*. Fecha-se então um ciclo: postas em circulação, as imagens de corpos impossivelmente belos estimulam o sentimento de inadequação corporal. Aqueles - a minoria - que conseguem superar a falta de *fitness* aderindo aos imperativos de reinvenção estética de si, tornam-se mais tarde os modelos de beleza, que, aperfeiçoados ainda mais com o auxílio das técnicas digitais, são convertidos em imagens de um ideal corporal a ser perseguido.

No que se refere à reinvenção estética do corpo na contemporaneidade, cabem ainda alguns comentários sobre dois aspectos que é importante assinalar. Tocamos aqui em questões como o advento da cirurgia plástica e o retoque digital dos corpos, práticas comumente associadas ao aprimoramento da beleza feminina, mas é necessário dizer que nem a busca intensiva do corpo ideal vem sendo um privilégio exclusivamente feminino, nem a reinvenção estética de si pode ser traduzida unicamente pela busca de padrões de beleza aceitos pela maioria.

Provas de que “a beleza, que não mais define o gênero, pode ser cultivada e mesmo reivindicada pelos dois sexos”¹⁴ são alguns dados que nos apresenta Georges Vigarello. Ganha fôlego atualmente um mercado novo e lucrativo de cosméticos masculinos, bem como a porcentagem de homens que recorrem à cirurgia plástica aumenta de maneira expressiva: no ano 2000, como demonstra o autor, 1 homem para cada 5 mulheres recorreu à cirurgia estética, contra 1 em cada 15 em 1985.¹⁵ O surgimento da palavra *metrossexual*, em 1994, e em especial sua popularização quando da associação posterior do termo ao jogador de futebol inglês David Beckham, simboliza o advento de um novo tipo de beleza masculina - uma significativamente diferente do protótipo-símbolo dos

¹³ SIBILIA, op. cit., p. 9.

¹⁴ VIGARELLO, op. cit., p. 177.

¹⁵ Ibid., p. 178.

anos 1980, o corpo do *body builder* tão bem representado pela figura de Arnold Swarzenegger:

David Beckham, jogador de futebol eleito em 2002 o homem “mais elegante e mais *sexy* da Inglaterra” encarnaria a imagem extrema dessas mudanças, com sua silhueta longilínea, as roupas leves, o rosto cuidado, (...) Beckham representaria o novo macho “metrossexual”, dosagem sutil de urbano (metrô) e identidade original (sexual) “a meio caminho entre o ‘macho *man*’ e o efebo dependente de seu espelho”; macho descrito por certas pesquisas como tendo alterado os “códigos da virilidade” empolgando 40% dos jovens de 20 a 35 anos.¹⁶

É fato que essa “beleza em regime de igualdade” que decreta o direito (e o dever) do homem aos cremes, à manicure e à depilação (entre uma longa lista de cosméticos e tratamentos outrora apenas femininos) decreta também, por outro lado, o direito da mulher ao cultivo de um corpo mais resistente e muscular. Recusando definitivamente a pecha do “sexo frágil”, a mulher do final do século XX reivindica, em certa medida, tanto uma igualdade corporal quanto comportamental: para além de beleza e feminilidade, busca-se imprimir no corpo valores como força, resistência e agressividade.

Para finalizar esta análise da reinvenção estética de si na contemporaneidade, não poderíamos deixar de mencionar uma faceta singular do culto ao corpo: aquela que, afastando-se diametralmente dos casos aqui apontados, tem como objetivo não a busca desenfreada do *fitness*, mas a construção de um ideal corporal particular, por vezes bem distante dos padrões de beleza dominantes. Trata-se a de alguns praticantes da *body modification*, prática que compreende, segundo Beatriz Ferreira Pires, “a mudança das cores da epiderme e a feitura de incisões, queimaduras, perfurações, mutilações e implantes de diferentes tipos, com a finalidade de modificar os contornos e acrescentar elementos à silhueta”.¹⁷ Oriunda da cultura *punk* londrina dos anos 1970 e mais tarde incorporada à moda,¹⁸ a realização das marcas corporais (tatuagens, *piercings*, escarificações, etc.) experimenta uma popularidade sem precedentes nas últimas décadas, principalmente entre a população jovem. Utilizada por alguns como simples forma de adorno, a *body modification* reúne em torno de si um número de adeptos mais radicais: compreendendo a

¹⁶ Ibid., p. 177.

¹⁷ PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da Arte*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, p. 18.

¹⁸ LE BRETON, op. cit., p. 34.

prática como uma ferramenta indispensável para a construção da identidade pessoal, estes adeptos modificam seus corpos utilizando “elementos e formas que não possuem correlato com os pertencentes ao corpo humano”.¹⁹

Um dos exemplos mais ilustrativos desta vertente da *body modification* é Erik Sprague,²⁰ performer e entusiasta das metamorfoses corporais que vem alterando seu corpo de modo a transformar-se num lagarto. Ao tatuar escamas em sua pele, alargar os furos de suas orelhas, afilar seus dentes para torná-los pontiagudos, implantar próteses subcutâneas para modificar as formas de seu rosto e realizar uma operação para tornar sua língua bipartida, Sprague põe em prática um projeto estético em que o objetivo é distanciar sua aparência o tão quanto possível da de um ser humano comum.

A transformação radical do corpo, como veremos no capítulo seguinte, acaba por converter-se nos anos 1990 em um novo tipo de prática artística: nas performances de Orlan – uma das artistas do corpo mais conhecidas da década - técnicas de modificação corporal são empregadas na construção de uma aparência única, não subordinada aos padrões de beleza usuais.

1.2. A reconstrução do corpo

Para além das metamorfoses da aparência, transfigurações ainda mais profundas da forma humana estão sendo efetuadas por disciplinas envolvidas com a reconstrução do corpo. Empregamos aqui o verbo *reconstruir* em suas duas acepções: “construir novamente” (ou restaurar o danificado) e “reorganizar, reformar” (rearranjar ou reestruturar). Diferentemente do termo *reinvenção estética de si* – indicativo de uma conduta voltada à modelagem do que Jean-Jacques Courtine chamou de *invólucros corporais*²¹ - o termo *reconstrução do corpo* é aqui empregado para indicar as intervenções ou procedimentos que visam remanejar o corpo, reparando-o ou aperfeiçoando-o em seus aspectos funcionais ou estruturais.

¹⁹ PIRES, op. cit., p. 19.

²⁰ Cf. o site pessoal de Erik Sprague: <<http://www.thelizardman.com>>.

²¹ COURTINE, op. cit., p. 86.

Relacionadas aos esforços da ciência contemporânea na promoção da saúde perfeita, técnicas de reconstrução do corpo vêm experimentando sensíveis desenvolvimentos. Pesquisas nas áreas da engenharia genética e da nanotecnologia – como veremos adiante - prometem desenvolver, no futuro, terapêuticas de intervenção nos corpos para torná-los menos suscetíveis a doenças e ao envelhecimento. No presente, progressos nos campos da biônica, dos transplantes de órgãos e da engenharia de tecidos já se fazem sentir: surpreendentemente, como aponta Wilson,²² atualmente qualquer parte do corpo - exceto o cérebro e o sistema nervoso central – pode ser substituída artificialmente.

Cada vez mais passível de manipulação e restauração, o corpo é crescentemente compreendido como uma estrutura modular constituída de elementos isolados, “uma coleção de órgãos e funções potencialmente substituíveis”.²³ Indeterminada, pois vista como um conjunto de peças remanejáveis, a forma humana parece, como nunca, inclinada a sofrer profundas metamorfoses. Para Mark Dery,²⁴ o corpo torna-se hoje “uma membrana permeável”, com sua integridade violada e sua santidade desafiada por “juntas de liga de titânio, braços mioelétricos, ossos e vasos sanguíneos sintéticos, próteses penianas e de mama, implantes cocleares e quadris artificiais”. A breve lista esboçada pelo autor poderia ser prolongada extensivamente: dentre as peças de reposição do corpo humano já desenvolvidas, constam ventrículos e corações artificiais; tendões, fígados, bexigas e tecidos produzidos em laboratório; substitutos para o sangue e próteses biônicas altamente sofisticadas.

Extraordinárias, as fusões homem/dispositivos artificiais levam Dery a falar em uma dessacralização do corpo, porém o fato de o corpo poder ser hibridizado com partes de outros organismos parece ainda mais perturbador. Operações como o transplante de um coração de babuíno para um bebê (1984), o implante de neurônios de porco em pacientes com mal de Parkinson (1997), ou os transplantes de mão (1998) e rosto (2005) – apenas

²² WILSON, Robert Rawdon. Cyber(body)parts: Prosthetic Consciousness. In FEATHERSTONE, Mike and BURROWS, Roger, eds. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of technological embodiment*. London: Sage Publications, 1995, p. 243.

²³ LE BRETON, op. cit., p. 15-18.

²⁴ DERY, Mark. *Escape velocity: cyberculture at the end of the century*. New York: Grove Press, 1996, p. 231.

para destacar alguns dentre os mais significativos experimentos de restauro do corpo realizados nas últimas décadas - levantam debates a respeito dos riscos e implicações éticas neles envolvidos.

Um caso em especial – o do transplante de mão pioneiro realizado no neozelandês Clint Hallam, em 1998 – suscitou questionamentos inteiramente novos sobre a prática dos transplantes. O transplante de órgãos, que antes ocorria apenas no interior do corpo (para substituir partes vitais do organismo), passava a ocorrer também em seu exterior. Apresentado como um absoluto sucesso, o transplante mostrou-se malogrado quando Hallam desejou, tempos após a cirurgia, ter a mão implantada removida. Dizendo-se “mentalmente desligado” do órgão que, em seu dizer, era como “a mão de um homem morto” (pois insensível ao tato e diferente em cor, textura, tamanho e forma de sua mão original), o neozelandês teve a mão amputada em 2001, a contragosto da equipe médica que o havia operado.

Menos de uma década após a realização do primeiro transplante de mão, um procedimento ainda mais ousado foi realizado: em 2005, Isabelle Dinoire tornou-se a primeira paciente a receber um transplante parcial de rosto. Desfigurada por seu cão enquanto jazia desacordada, Dinoire recebeu nariz, boca e queixo novos em uma operação realizada na França. Mais do que uma inovação técnica (a microcirurgia, técnica empregada na operação, já havia há muito sido desenvolvida) a realização do procedimento representou, sobretudo, a superação de uma barreira ética. Pela primeira vez, o rosto - órgão compreendido como o portador maior da identidade - foi considerado um órgão passível de transplante.

Corpos hibridizados, seja através de transplantes, seja através da incorporação dispositivos artificiais, vêm resultando em configurações corporais tão inusitadas que, para a maioria dos estudiosos do corpo na contemporaneidade, pode-se falar em um tempo em que as esferas da ficção científica e da realidade já não mais se distinguem. Afirmações como a de Le Breton, para quem “hoje o real é o capítulo de um romance de ficção científica do qual somos os protagonistas”,²⁵ provam-se fundamentadas quando

²⁵ LE BRETON, op.cit., p.136.

examinamos simultaneamente os corpos gerados pela moderna tecnociência e alguns dos personagens do cinema e da literatura.

Há algo de sinistro na figura do transplantado que revela em seu corpo a justaposição visível entre seu próprio organismo e parte do organismo de um outro: híbrido entre o vivo e o morto (pois tanto seu órgão transplantado fora retirado de um cadáver quanto sua vitalidade é mantida artificialmente por medicamentos contra a rejeição), seu corpo é uma criação aparentada com o monstro de *Frankenstein*, romance clássico de Mary Shelley escrito há cerca de dois séculos. De fato, nunca o romance - história do cientista que anima, por meio de um choque elétrico, uma criatura composta de partes de cadáveres - mostrou-se tão relevante quanto na atualidade, quando a ciência, embora ainda não totalmente capaz de dotar a matéria inerte de vida, mostra-se cada vez mais próxima de realizar seus “projetos de fabricação de seres humanos”.²⁶

Não é nada surpreendente, portanto, a enorme frequência com que a narrativa de Shelley é citada em teorias contemporâneas sobre o corpo: fábula das ambições demiúrgicas do homem, a história expressa as inquietações de uma época em que formas de vida espetaculares são engendradas. Menções ao monstro de *Frankenstein* não são, no entanto, as únicas num universo de personagens fictícios que incluem a boneca Olímpia, do conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann; a *Futura Eva* de Villiers de L'Isle Adam; a mulher robô Maria de *Metrópolis*, de Fritz Lang, e os mais contemporâneos replicantes de *Blade Runner* e ciborgues de *Robocop* e *O Exterminador do Futuro*.²⁷

Entre robôs, andróides e monstros – todos seres criados ou reconstruídos com o auxílio do instrumental tecnocientífico - o personagem mais citado e teorizado em estudos sobre o corpo nos últimos tempos vem sendo, sem sombra de dúvida, o *ciborgue*. Segundo a definição de Featherstone e Burrows,²⁸ “o termo ciborgue refere-se a um organismo cibernético, um sistema homem-máquina auto-regulativo (...) no qual as partes maquinais

²⁶ SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico (corpo, subjetividade e tecnologias digitais)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará (coleção Conexões), 2002, p. 16.

²⁷ Cf. KUNI, Verena. Mythical Bodies I - Cyborg configurations as formations of (self-)creation in the fantasy space of technological creation: Old and new mythologies of <artificial humans>. *Media Art Net* [on-line], 2004 [acesso 13 set. 2006]. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/mythical_bodies_I/>

²⁸ FEATHERSTONE, Mike and BURROWS, Roger, eds. *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of technological embodiment*. London: Sage Publications, 1995, p.2.

se tornam substituições que são integradas ou agem como suplemento ao organismo”. Embora filmes como *Robocop* e *O Exterminador do Futuro* tenham popularizado a noção do ciborgue enquanto “homem biônico” totalmente composto de ou fundido a partes inorgânicas, o termo tem sido utilizado na teoria em um sentido bem mais amplo. Na opinião de muitos, ciborgues são quaisquer indivíduos cujos corpos encontram-se, em maior ou menor grau, integrados a dispositivos artificiais. Para Santaella, ciborgues são organismos tanto corrigidos quanto expandidos por artefatos, cujos corpos podem incorporar

(...) desde as lentes corretivas para os olhos, aparelhos auditivos e as próteses funcionais para substituição de partes do corpo, como próteses dentárias, juntas artificiais, etc, até a substituição de funções orgânicas, tais como marca-passo, órgãos artificiais, implantes de *biochips*.²⁹

Diferentemente da imagem do robô de esqueleto metálico feito à imagem do humano (*Exterminador do Futuro*) ou do homem tecnicamente reconstruído cuja face é aparentemente a única parte orgânica restante (*Robocop*), a figura do ciborgue estaria encarnada, em última análise, no indivíduo que utiliza óculos para enxergar ou muletas e cadeiras de rodas para se locomover. Asseverando que o ciborgue é menos uma criatura fantástica do futuro que uma realidade cotidiana, Thomas Hine observa que

Os velhos de hoje já estão em uma vanguarda tecnológica (...) Eles vêm estando bem dispostos a aceitar dispositivos artificiais em seus corpos para substituir partes que estão desgastadas... Ciborgues... são um velho elemento da ficção científica, mas ninguém jamais previu que a Vovó se transformaria em um.³⁰

Embora a constatação da existência de ciborgues no presente renda muitas discussões - com autores afirmando, inclusive, que “todos nós somos ciborgues”³¹ - as hibridizações homem/dispositivos tecnológicos previstas para o futuro têm propiciado talvez ainda mais especulações. Os ciborgues do amanhã, conforme vaticinam alguns, serão

²⁹ SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003, p. 201.

³⁰ HINE, Thomas, 1991, apud DERY, op. cit., p. 231.

³¹ HARAWAY, Donna, 1985, apud DERY, op. cit., p.243.

indivíduos finamente mesclados com artefatos biocompatíveis de escala infinitamente reduzida, cujos corpos estarão integrados a elementos como microchips com componentes orgânicos (*wetchips* ou *biochips*) ou máquinas nanotecnológicas.

Alvo de numerosas pesquisas, a nanotecnologia (tecnologia para a manipulação de materiais em escala nanométrica, isto é, da ordem de um bilionésimo de metro) aplicada às ciências da vida – a nanobiotecnologia – promete hibridizar organismos com máquinas minúsculas, capazes de efetuar intervenções precisas e eficientes sobre os corpos. Com o domínio de técnicas de manipulação infinitesimal da matéria, cientistas prevêem a materialização, no futuro, de um mundo em que terapêuticas revolucionárias de restauro do corpo serão possíveis. Conforme apontam Lacava e Moraes:

No fantástico mundo da nanobiotecnologia será possível a invenção de dispositivos ultrapequenos que, usando conhecimentos da biologia e da engenharia, devem examinar, manipular ou imitar os sistemas biológicos. Assim, superfícies nanofabricadas com padrões estruturais poderiam fazer crescer artificialmente ilhas pancreáticas e reverter os efeitos da diabetes. Outros nanodispositivos poderiam funcionar como kits de reparo de neurônios para pessoas com mal de Parkinson ou doença de Alzheimer.

Certos dispositivos minúsculos seriam capazes de percorrer todo o organismo para encontrar e destruir vírus ou células cancerosas, reparar danos feitos pela radiação; outros poderiam transportar de forma ultraespecífica drogas diretamente para o alvo. Determinados dispositivos médicos, os nanorobôs, poderiam ter biomotores empregando energia do próprio organismo e partes móveis não maiores que uma molécula de proteína. Alguns deles poderiam ser usados para desobstruir os vasos sanguíneos.³²

Como indica o cenário figurado acima, em que máquinas ultrapequenas e ultrapotentes trariam a cura de males os mais diversos, a ciência contemporânea acredita ser capaz de fornecer, num tempo próximo, a esperada panacéia que livrará o homem definitivamente da doença. Não é, contudo, apenas dando origem a corpos-ciborgues colonizados por nanomáquinas que a biotecnologia pensa tornar real o sonho da saúde perfeita: através do estudo e da manipulação do patrimônio genético humano, muitos esperam encontrar um novo Graal da medicina – um capaz de erradicar todos os problemas

³² LACAVA, Zulmira e MORAIS, Paulo. Nanobiotecnologia e Saúde. *ComCiência - Revista Eletrônica de Jornalismo científico* [on-line], nov. 2002, n.º. 37. [acesso 15 nov. 2006]. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/nanotecnologia/nano15.htm>>

orgânicos. Alguns cientistas, dentre os quais Craig Venter, um dos líderes do Projeto Genoma Humano, crêem que

A genética vai prolongar a vida, melhorando o desempenho da medicina. Num determinado momento, vai se tornar supérfluo tratar as doenças. A partir do momento em que soubermos que elas podem acontecer e pudermos evitá-las modificando o estilo de vida ou por intervenção direta sobre os genes, não haverá mais lugar para a doença.³³

Uma das mais debatidas iniciativas científicas dos anos 1990, o Projeto Genoma Humano (1990-2003) foi responsável pelo fomento de expectativas de que se pudessem desenvolver terapêuticas altamente eficazes a partir da obtenção da sequência completa do patrimônio genético humano. Cara ao projeto era a idéia de que o mapeamento das informações contidas no DNA - molécula compreendida como a responsável pela determinação de todos os atributos dos organismos – resultaria em uma espécie de *código da vida* que, ao ser decifrado, poderia ser alterado diretamente em sua fonte. Ora, se as informações a respeito de um indivíduo eram todas determinadas por um código, bastaria reprogramá-lo para sanar possíveis “defeitos” ou “erros de programação”. Através da manipulação das instruções contidas no DNA, portanto – e aqui podemos nos reportar novamente à fala de Venter - seria possível tanto curar males existentes quanto extirpá-los antes mesmo de se manifestarem.

A utopia de um mundo sem lugar para a doença acompanhou o Projeto Genoma Humano desde o seu início. Generalizou-se, à época de seu desenvolvimento, uma crença no potencial revolucionário que o sequenciamento do DNA traria. Como demonstra Richard Lewontin no estudo intitulado *O Sonho do Genoma Humano*,³⁴ esta crença foi difundida por numerosos cientistas, os quais declaravam que o empreendimento “iluminaria todos os problemas pendentes da biologia humana”, “abriria o caminho para a saúde humana” ou “transformaria a visão filosófica de nós mesmos”, nos “mostrando como a vida funciona”. Jornalistas, demonstrando igual entusiasmo, avaliavam o projeto como “a mais

³³ VENTER, Craig, 1998, apud Le Breton, op. cit., p. 118.

³⁴ LEWONTIN, Richard. O sonho do genoma humano. Traduzido por Fernando Louzada e Hélio de Mello Filho. *Revista Adusp*, abr. 2002, nº. 25., p. 50-74.

espantosa aventura de nosso tempo”, “o futuro da medicina” ou “a mais importante empreitada científica da atualidade”.³⁵

Na opinião de Lewontin, entretanto, a importância do Projeto Genoma Humano foi superdimensionada. Para o autor, a iniciativa mais contribuiu para cristalizar um mito – o mito da “onipotência do gene”, segundo o qual os mais diversos fatores (grau de inteligência, propensão à dependência de drogas, inclinação ao crime, preferência sexual, etc.) teriam origem no DNA do indivíduo – do que efetivamente revelou, quando de sua conclusão, segredos importantes sobre o funcionamento dos seres vivos. Para o desapontamento de muitos, o término do processo de seqüenciamento dos genes, em 2003, não significou que o código final resultasse num *manual da vida* apto a ser totalmente compreendido. Como antecipou Lewontin, antes da finalização do projeto:

É após a segunda fase que o Projeto Genoma, *strictu sensu*, termina e que a diversão começa: é neste momento que teremos que dar, se possível, sentido biológico à entorpecente seqüência de três bilhões de As, Ts, Cs e Gs. O que ela nos informará sobre saúde e doença, felicidade e desgraça, o sentido da existência?

(...) infelizmente, é necessário mais que o DNA para se fazer um ser vivo.³⁶

Compartilhando da opinião de Lewontin, Le Breton – que, como diversos autores escrevendo sobre o corpo nos anos 1990-2000, vê no “mito da onipotência do gene” um grave reducionismo – argumenta:

O genoma humano é um dado evolutivo, infinitamente complexo, no qual às vezes interagem dezenas de genes para uma única informação; ele não é o repertório de uma fatalidade, mas um conjunto de virtualidades que se exprimem de maneira diferente, dependendo do ambiente social, cultural ou ecológico do indivíduo (...). O “cálculo” do organismo a partir de uma seqüência completa de DNA é uma fantasia de cientistas, ou uma manobra que finge esquecer que a forma humana não é apenas o desenvolvimento de seu DNA, mas o resultado complexo de interações com o ambiente e com condições internas próprias.³⁷

³⁵ Ibid., p. 56.

³⁶ Ibid., p. 56-57.

³⁷ LE BRETON, op. cit., p.105 – 106.

Combatendo a idéia de que os genes seriam responsáveis por “tudo” – e, simultaneamente, questionando a crença no poder revolucionário do mapeamento dos genes - autores como Lewontin e Le Breton apontam algumas das limitações da engenharia genética. Para Lewontin, além de o mapeamento do patrimônio genético não ser capaz de fornecer, sozinho, a chave para a compreensão do funcionamento do corpo humano, a identificação e localização dos genes responsáveis por certas doenças não garante, absolutamente, que cientistas saibam como transformar esse conhecimento em poder terapêutico.³⁸ Le Breton, em análise semelhante, afirma ser “amargo” o contraste entre as possibilidades de identificação de certos males e a impotência da ciência para tratá-los.³⁹

Paradoxalmente, entretanto - embora haja mais meios de prever um mal genético do que de curá-lo - testes de detecção de propensão a doenças genéticas popularizam-se cada vez mais, fato que tem despertado uma série de questionamentos.

Alguns temem que a detecção genética, se tornada prática corrente, leve a uma discriminação com base no perfil genético de cada um - fenômeno que conduziria, por exemplo, a uma elevação de preços de planos de saúde para pessoas “geneticamente desfavorecidas” ou à discriminação, no trabalho, de pessoas “potencialmente doentes” portadoras de genes defeituosos. Recorrendo mais uma vez à ficção científica – “não mais um universo de devaneio crítico sobre o mundo, mas uma experimentação do contemporâneo, uma projeção imaginária das questões que assombram nossas sociedades”⁴⁰ – pode-se visualizar a imagem de um mundo entregue à tirania do DNA no filme *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol. Nele, apenas os indivíduos concebidos em laboratórios científicos, submetidos a um rigoroso controle genético pré-natal – os chamados “válidos” - têm direito à plena cidadania. Aqueles nascidos do encontro fortuito de um casal, e, portanto, sem o controle genético de qualidade que os garantiria a melhor saúde e as melhores chances, são qualificados como “inválidos”, sendo convertidos em membros subalternos da sociedade.

A possível eugenia advinda da detecção e da manipulação genéticas é algo frequentemente assinalado em análises sobre o corpo na contemporaneidade. Se for

³⁸ LEWONTIN, op. cit., p.61.

³⁹ LE BRETON, op. cit., p. 122.

⁴⁰ Ibid., p. 160.

possível detectar uma doença ou um traço comportamental, e - imaginando-se um desenvolvimento futuro da engenharia genética - interferir tanto em indivíduos adultos quanto diretamente no óvulo, efetuando a correção de certas características, não floresceriam novamente idéias de “melhoramento da raça humana” e exclusão ou eliminação sistemática dos “inferiores”? Ou as manipulações genéticas não seriam senão ferramentas para a promoção do bem e da saúde? A questão não poderia deixar de ser amplamente debatida num momento em que, de certo modo, este bem-nascer já é praticado, por exemplo, nas clínicas de reprodução assistida em que apenas os melhores embriões, ou aqueles com o sexo desejado pelos pais, são selecionados para implante no útero.

Polêmicos, experimentos de manipulação da vida em sua origem ou de intervenção nos organismos em nível molecular tendem a provocar debates acirrados, ora sendo louvados como procedimentos benéficos, ora sendo condenados como projetos demiúrgicos perigosos em que a própria humanidade estaria sob ameaça. Não seria exagero afirmar que o experimento genético a suscitar as mais exacerbadas controvérsias no final do século XX tenha sido a muito comentada experiência da clonagem das células de um animal adulto, empreitada que resultou na obtenção da ovelha Dolly. Marco representativo de um tempo em que a instrumentalização da vida pela ciência parecia ter atingido um ápice, a clonagem conduziu a uma série de interrogações sobre o destino do corpo e do homem em face das possibilidades que o procedimento anunciava. Buscando reconstituir o sentimento de perplexidade gerado à época, Axel Kahn escreve:

Em 23 de janeiro de 1997, o mundo tomava conhecimento do nascimento da ovelha Dolly, logo promovida a vedete internacional. Ela não nascera das cópulas de um carneiro, mas, obtida por clonagem, era cópia feita à semelhança de uma velha ovelha sacrificada dois anos antes. Ela não tinha genitores, fora parida por uma mãe de aluguel e era gêmea de um animal que havia morrido! A comoção causada foi considerável. Se era possível fazer isso com uma ovelha, também se poderia fazer com o homem, e, nesse caso, com qual finalidade? Depois que Copérnico expulsou o homem do centro do universo, Lamarck e Darwin, do centro do mundo dos seres vivos, os cientistas se preparavam para expulsá-lo de si mesmo? Hordas bárbaras de clones furiosos, criaturas frankensteinianas idênticas entre si, iriam se apossar do mundo? Era mesmo verdade? O experimento poderia ser reproduzido? ⁴¹

⁴¹ KAHN, Axel. Morte do sexo? In NOVAES, Adauto, ed., *O Homem Máquina: A Ciência Manipula o Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227.

Retomando um clássico argumento de Freud (Copérnico, Darwin e a psicanálise teriam provocado três reveses ou “feridas narcísicas” na humanidade), e evocando o imaginário fatalista de ficções científicas como *Frankenstein* de Mary Shelley ou *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (história sobre uma sociedade totalitária do futuro feita de clones divididos em castas) Kahn fala do temor de que a manipulação da vida pela ciência acabasse por gerar catástrofes. Coloca, ainda, a questão da possibilidade de reprodução do experimento, que, se facilmente factível, levaria inevitavelmente à clonagem do ser humano.

Desde a obtenção de Dolly, debates éticos emergiram a partir da divulgação de duas possibilidades futuras de aplicação da técnica da clonagem em seres humanos: a clonagem terapêutica e a reprodutiva. Através da clonagem terapêutica, poderiam ser produzidas células-tronco (células com capacidade de se converter em vários tipos de tecido) para o tratamento de doenças degenerativas e para a recuperação de órgãos com defeito. Se a técnica fosse dominada, um paciente precisando substituir ou regenerar alguma parte de seu corpo não recorreria a um transplante tradicional (no qual órgãos e tecidos provém de doadores cadáveres), mas utilizaria órgãos e tecidos cultivados a partir de seu próprio material genético. Com isto, não apenas o tempo de espera para um transplante seria diminuído, quanto haveria uma compatibilidade total entre doador e receptor, o que eliminaria o problema da rejeição.

Já com a clonagem reprodutiva, alguns especulam, diversas possibilidades seriam abertas: homens e mulheres inférteis poderiam vir a ter descendentes (na realidade, cópias idênticas ao pai ou à mãe); pais cujos filhos estivessem à beira da morte poderiam “ressuscitá-los”; espécies de animais já extintas poderiam ser revividas; e indivíduos poderiam reproduzir a si mesmos, tornando-se deste modo “imortais”.

Embora tivesse gerado grandes expectativas e grandes temores – expectativas de novas terapêuticas para doenças, de um lado, e temores quanto aos perigos da manipulação da vida, de outro - a clonagem de seres humanos mostrou-se, desde a obtenção da ovelha Dolly, um projeto de difícil ou distante realização.

Como demonstrado na clonagem reprodutiva pioneira, a duplicação de um animal complexo provou-se arriscada: foram necessárias mais de duzentas tentativas (ou, em outras palavras, que viessem ao mundo centenas de aberrações) até que se obtivesse um animal viável. Mesmo a clonagem terapêutica - procedimento teoricamente mais simples, visto que se destinaria apenas à produção de células - ainda permanece como uma promessa para o futuro. Para o desapontamento de pacientes à espera de um órgão para transplante (ou para o alívio dos grupos conservadores preocupados em refrear as pesquisas com embriões humanos), o atual conhecimento da ciência ainda não permite determinar o que será necessário para produzir, a partir de células-tronco, um rim ou um coração.

1.3. A desmaterialização do corpo

Pudemos observar, através de alguns dados que expusemos, o quão importantes vêm se tornando os processos de remodelagem da aparência, e o quão avidamente cientistas vêm buscando desenvolver técnicas para o restauro e o aprimoramento dos corpos. Surpreendentemente, no entanto, no seio desta mesma cultura que não poupa esforços para atingir a forma física ideal e a saúde perfeita, ganha força uma corrente de pensamento que louva justamente as delícias e os benefícios de uma corporeidade descarnada, imaterial. Adiante, tentaremos propor uma explicação para este aparente paradoxo; inicialmente, porém, será necessário examinar alguns dos fatores que conduziram à idéia radical de que o ser humano estaria muito melhor se não tivesse um corpo.

A partir anos 1990, a explosão cada vez mais notável da informatização, “penetrando em todas as esferas da vida social, econômica e da vida privada”⁴² culminaria no advento da internet, rede mundial de computadores interligados na qual se origina um novo espaço a ser habitado: o espaço cibernético. Nele, novos tipos de intercâmbios entre indivíduos tornam-se possíveis, e inéditas formas de se experimentar a corporeidade e a subjetividade emergem. Conforme assinala Le Breton, o ciberespaço constitui

⁴² SANTAELLA 2003, op. cit., p. 53.

(...) um mundo real e imaginário de sentidos e de valores que só existem por meio do cruzamento de milhões de computadores e do emaranhamento de diálogos, de imagens, de interrogações de dados, de discussões em *chats*; mundo virtual de entre todos, provisório e permanente, real e ficcional, imenso espaço imaterial de comunicação, de encontros, de informações, de divulgação de conhecimento, de comércio, etc., que coloca provisoriamente em contato indivíduos afastados no tempo e no espaço que às vezes ignoram tudo deles mesmos. Um mundo em que as fronteiras se misturam e em que o corpo se apaga, em que o outro existe na interface da comunicação, mas sem corpo, sem rosto, sem outro toque além do teclado do computador, sem outro olhar além do olhar da tela.⁴³

O termo *cyberspace* é cunhado nas páginas de *Neuromancer* (1984), obra do escritor de ficção científica William Gibson na qual a palavra designava “o universo das redes digitais como lugar de encontros e aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural”. Posteriormente, o termo estabeleceu-se como “um nome genérico para se referir a um conjunto de tecnologias diferentes, algumas familiares, outras só recentemente disponíveis, algumas sendo desenvolvidas e outras ainda ficcionais”, todas tendo em comum “a habilidade para simular ambientes dentro dos quais os humanos podem interagir”⁴⁴

Nesses ambientes imersivos - dimensões de uma realidade paralela à qual indivíduos se conectam conforme seus desejos e necessidades – pode-se atuar sobre o mundo de forma descarnada, experimentando-se livremente as vantagens de um universo no qual a presença física do corpo não é requerida. Le Breton⁴⁵ enumera algumas das possibilidades abertas ao internauta plugado no ciberespaço. Conforme lembra o autor, o apagamento do corpo no ambiente cibernético ocasiona a supressão de muitas das coerções experimentadas na realidade cotidiana. Quase sempre oculto em e-mails, salas de bate-papo e programas de troca de mensagens em tempo real, o corpo jamais declara sua identidade de modo imediato: sexo, idade e conformação física não são dados que se percebem pelo contato direto e inequívoco do mundo “palpável”, mas frutos de uma livre descrição cuja veracidade e exatidão não se pode comprovar. Disto, surgem possibilidades ilimitadas de jogo: pode-se tanto ater-se ao que se é quanto mentir até o ponto de converter-se em alguém

⁴³ LE BRETON, op. cit., p. 141.

⁴⁴ SANTAELLA 2003, op. cit., p. 98-99.

⁴⁵ LE BRETON, op. cit., p.141-151.

completamente diferente. Santaella⁴⁶ também aponta para esta questão ao sublinhar o quão a subjetividade torna-se algo fluido, variável e flexível no ciberespaço: pelo fato de permitir a transcendência dos horizontes da carne e dos “constrangimentos” do corpo físico, o ambiente simulado converte-se em um espaço fértil para a construção de novas *personas*.

Mundo de superação de limites, a rede das redes converte-se não apenas numa forma moderna de máscara (ao tornar possível a dissolução das inibições pela incorporação de personagens através dos quais se pode atuar), mas também decreta o fim das restrições ligadas à espacialidade. A rede aproxima o que está longe, criando um mundo no qual o indivíduo “tem intercâmbios com seus amigos cibernéticos do mundo inteiro, faz pesquisa em bancos de dados ou dialoga durante horas com interlocutores espalhados no espaço, sem se preocupar com as fronteiras”.⁴⁷ Oferecendo às vezes muito mais do que a vida diária pode propiciar, o ciberespaço permite não só que se visitem locais distantes ou exóticos e que se conheçam pessoas que jamais poderiam ser encontradas na rua, mas também instaura a possibilidade de experiências como o sexo virtual. Muitos esperam, inclusive, que a sexualidade telemática evolua da simples descrição textual da atualidade a uma sofisticada incorporação de dispositivos tecnológicos ao corpo, que venham a permitir uma maior interatividade e um incremento nas sensações de prazer transmitidas on-line.

Se o indivíduo plugado no ciberespaço pode, em algumas circunstâncias, experimentar situações que o mundo material não lhe oferece com tanta facilidade, o fato de o corpo físico permanecer imóvel enquanto se navega pela rede é controverso. Enquanto uma autora como Santaella defende que, paralelamente ao aparente apagamento do corpo, ocorrem ricos estímulos da sensorialidade, outros autores empreendem críticas por vezes incisivas das restrições impostas ao corpo carnal quando da imersão no universo dos bits de dados eletrônicos e partículas de luz.

Anne Balsamo⁴⁸ sustenta que, se por um lado as novas tecnologias de comunicação criam novos contextos para os corpos, simultaneamente elas permitem novas formas de repressão do corpo material. Contra posições como estas, Santaella argumenta que o corpo plugado no espaço cibernético não se impõe ao corpo físico nem o suplanta.

⁴⁶ SANTAELLA 2003, op. cit., p. 213.

⁴⁷ LE BRETON, op. cit., p. 148.

⁴⁸ BALSAMO, Anne, apud DERY, op. cit., p. 256.

Coexistem, segundo a autora, duas distintas e simultâneas dimensões da corporeidade: “aquela do corpo carnal e aquela dos corpos alternativos das projeções descarnadas”.⁴⁹ Muitos autores, no entanto, não consideram que a simbiose do indivíduo com as tecnologias digitais efetuem tanto uma *soma* quanto uma *subtração*: para além de instaurar duas instâncias corporais paralelas, a imersão tenderia a enfatizar os processos mentais, levando à inatividade do corpo material. Segundo Dery, o mergulho num mundo simulado (não apenas o da internet ou da realidade virtual, mas também o da TV e dos jogos eletrônicos) mobiliza os afetos de forma tão intensa que há um esquecimento momentâneo do corpo físico:

O divórcio entre nossas mentes e nossos corpos se torna dramaticamente aparente após uma imersão longa em um mundo simulado (...): a volta à superfície é marcada por uma necessidade de descompressão de alguns segundos – uma reincorporação momentânea da mente errante no corpo vago (...) Descorporalização deste tipo não é incomum na cibercultura, onde um número cada vez maior de indivíduos passa seus dias em “modo de observação estático”, deslizando entre telas cheias de informação. Aos poucos, digitalmente (*bit by digital bit*), estamos nos tornando alienados de nossos corpos crescentemente irrelevantes.⁵⁰

Alienação, repressão, redução, esquecimento e até mesmo atrofia são termos abundantemente empregados por críticos para os quais a conexão com o ciberespaço ocasiona um subemprego do corpo. Dery avalia o espaço cibernético como “um ambiente que ainda exige a mente, o olho e a mão, mas tem pouco uso para o resto do corpo”;⁵¹ Le Breton escreve que “o espaço cibernético é a apoteose da sociedade do espetáculo, de um mundo reduzido ao olhar, à mobilidade do imaginário”.⁵²

De um universo etéreo em que a carne jazia esquecida enquanto a mente viajava experimentando turbilhões de sensações tratava *Neuromancer* (1983), romance de William Gibson que influencia diretamente a trilogia cinematográfica *Matrix*, iniciada em 1999 pelos diretores Larry e Andy Wachowski. Na série estrelada por Keanu Reeves, o ingresso no ciberespaço – uma “exultação sem corpo”, para utilizar as palavras de Gibson –

⁴⁹ SANTAELLA 2003, op. cit., p. 313.

⁵⁰ DERY, op. cit., p. 234.

⁵¹ Ibid., p. 261.

⁵² LE BRETON, op. cit., p. 141.

ocorria fisicamente por meio de um conector localizado na nuca. Fato perturbador sobre o qual se sustenta a história é que toda a população da Terra - à exceção de um punhado de *outsiders* conhecedores da verdade - vive de fato inerte, plugada a máquinas que, num futuro distante, evoluíram de modo a subjugar os homens, transformando-os em fontes de energia que elas consomem. Em *Matrix*, os humanos crêem habitar o “mundo real”, mas todo o universo não passa de um simulacro gerado matematicamente.

Representação do sempre inquietante pesadelo da dominação da máquina sobre o homem, a narrativa oferece uma visão *dark* (ou *cyberpunk*) da alienação completa do corpo em um ambiente informático - alienação de fato temida por muitos em tempos de digitalização crescente da vida. Fruto deste temor contemporâneo, o filme é, entretanto, alvo de críticas de entusiastas da cibercultura. Denunciando um exagero no retrato que *Matrix* apresenta do indivíduo imerso no ciberespaço, Santaella escreve:

Há uma crença generalizada de que a imersão leva simplesmente à inatividade do corpo carnal. Dessa inatividade, o filme *Matrix* fornece uma metáfora amedrontadora na imagem dos seres humanos imobilizados, semimortos, encubados pela medula em tubos sugadores de energia. (...) Contra uma tal crença, proponho que, por trás da aparente imobilidade corporal do usuário plugado no ciberespaço, há uma exuberância de instantâneas reações perceptivas em sincronia com operações mentais.⁵³

Sempre a favor do corpo conectado em rede, a autora mantém que a imagem que se costuma ter do cibernauta – a de “alguém que, imobilizado, absorvido virtualmente pela tela até as raías da hipnose, aperta reiteradamente o *mouse* para produzir efeitos na tela”⁵⁴ - é absolutamente enganosa. Em sua opinião, “quando se navega no ciberespaço, por fora, o corpo parece imóvel, mas, por dentro, uma orquestra inteira está tocando instrumentos não apenas mentais, mas, ao mesmo tempo, numa coordenação inconsútil, perceptivos, sensórios e mentais.”⁵⁵ Santaella vai além de apenas assegurar a polissensorialidade propiciada pelo espaço cibernético: sua argumentação em prol do corpo plugado inclui afirmações de que “é tal a concentração da sensibilidade tátil na ponta do dedo que, na realidade, é a sensibilidade do corpo inteiro que se desloca para essa

⁵³ SANTAELLA 2004, op. cit., p. 36-37.

⁵⁴ Ibid., p. 49.

⁵⁵ Ibid., p. 52.

extremidade”.⁵⁶ Tal exaltação da imersão no mundo digital é, de fato, parte da defesa incondicional que a autora faz das tecnologias que acarretam novas formas de se vivenciar o corpo:

Quanto mais ligadas ou perto do corpo, menos as técnicas são sentidas como estranhas a ele. Quanto mais extrojetadas do corpo, quanto mais dilatadas as capacidades sensoriais e cognitivas do cérebro, mais as tecnologias são percebidas como estranhas, estrangeiras, alienígenas, gerando, via de regra, resistências e temores que hoje culminam nas propaladas lamúrias de que o computador, por exemplo, desumaniza o homem. Qual é a imagem da humanidade que está por trás dessa queixa? Provavelmente uma humanidade pré-adâmica, desprovida da fala e do gesto, movendo-se sobre quatro patas. Esse, aliás, é o grande perigo das críticas simplistas às relações entre natureza, sociedade, poder e tecnologia. Se perscrutadas até as suas bases, o que estas críticas acabam sempre por reverenciar é a inocência antitecnológica dos aborígenes australianos.⁵⁷

Contra a oposição entre natureza e técnica, a autora argumenta que sistemas como a internet nada mais são que prolongamentos de nossos corpos e nossos cérebros.⁵⁸ Santaella chega a afirmar que

A internet já estava inscrita em nossa constituição simbólica no momento em que o ser humano se tornou bípede, a testa se ergueu, o neocórtex se desenvolveu, dando-se a emergência desse acontecimento único na biosfera, até hoje tão explicável quanto a própria vida: a fala humana.⁵⁹

Esta declaração – de que a internet teria suas raízes nos primórdios da constituição do *Homo sapiens*, sendo portanto uma decorrência lógica da evolução humana – denota o esforço, sempre presente em argumentações de entusiastas da cibercultura, em asseverar que as alianças cada vez mais viscerais entre os homens e as máquinas (das quais o mergulho no ciberespaço é um notável exemplo) seriam indicativos não de uma maléfica “tecnologização excessiva do humano”, mas de uma verdadeira “humanização das tecnologias”.

⁵⁶ Ibid., p. 50.

⁵⁷ SANTAELLA 2003, op. cit., p. 228-229.

⁵⁸ Ibid., p. 245.

⁵⁹ Ibid., p. 244-245.

Indiferentes a alegações deste tipo, críticos ferrenhos da cibercultura tanto combatem a idéia de polissensorialidade do corpo imerso no ciberespaço quanto insinuam que o computador pode de fato desumanizar o homem. Opondo-se à idéia de curto-circuito sensorial instaurado pela conexão ao espaço cibernético, Le Breton ratifica que sistemas imersivos como o da realidade virtual, por exemplo, estão “aquém e além do corpo” que é “passivo, mesmo que ressoe com os inúmeros efeitos de sensações e de emoções provocadas pela imagem”. Em sua avaliação, “estar fora do espaço e fora do tempo” implica necessariamente a subtração do corpo, mesmo que dele se mantenha “o frêmito em forma de sensações fortes, de vertigens, (...) de vôo, de liberação do cansaço, etc.”⁶⁰

Para o autor, se o ciberespaço por um lado libera a fantasia, pelo fato de permitir “a construção de inúmeros mundos e de múltiplas formas de encarnação virtual, não mais sujeitas ao princípio da realidade, mas inteiramente sob a égide do prazer e do imaginário”,⁶¹ simultaneamente ele é capaz de tolher a dimensão física da experiência, empobrecendo os laços sociais. No espaço cibernético, ele escreve, o indivíduo “superequipado com meios de comunicação sem ter de se deslocar (...) às vezes não sente mais necessidade de encontrar-se fisicamente com os outros”.⁶² Confortável, pois nele é o próprio sujeito quem estabelece as regras, o mundo virtual faz, em última instância, com que alguns passem a preferir a prática troca de dados on-line ao nem sempre fácil contato corpo-a-corpo: tanto nos programas de bate-papo que substituem as conversas quanto no sexo cibernético que substitui o presencial, o que se tem é um mundo em que o interativo suplanta cada vez mais o dialógico.

Timothy Leary, ícone da contracultura nos anos 1960, encanta-se com as tecnologias da virtualidade em seus últimos anos de vida. Chamando o PC, ferramenta de conexão ao mundo cibernético, de “o LSD dos anos 90”⁶³ ele prevê um cenário futuro em que

Os intercâmbios diretos, face a face, serão reservados para as grandes ocasiões, para os eventos íntimos e preciosos, quase sacramentais. Os encontros físicos serão raros, exaltantes. Num futuro próximo, estaremos implicados em grande

⁶⁰ Ibid., p. 144.

⁶¹ Ibid., p. 146.

⁶² Ibid.

⁶³ LEARY, Timothy, 1996, apud DERY, op. cit., p. 22.

número de relações cibernéticas com gente que decerto jamais veremos em pessoa. Amanhã voaremos graças aos nossos cérebros, nas asas de elétrons, para trabalhar em Tóquio, ou degustar uma deliciosa refeição em companhia encantadora em um restaurante parisiense, antes de fazer uma visitinha a parentes em Seattle, tudo isso sem deixar fisicamente nossa sala.⁶⁴

Em sua opinião, até a sexualidade será beneficiada com o advento das tecnologias de comunicação à distância, visto que

(...) para muitas pessoas, o sexo cibernético – o fato de usar um telefone ou um PC para estimular o cérebro – é bem mais prático do que correr de lá para cá como um robô excitado, do que se livrar das roupas que é preciso tirar e tornar a colocá-las, do que compartilhar o leito com estranhos.⁶⁵

Como é fácil inferir, a questão do corpo dissoluto no ciberespaço gera apreciações arrebatadas e por vezes radicalmente opostas: enquanto alguns, adotando um ponto de vista utópico, louvam a corporeidade descarnada, outros, interpretando a questão de modo distópico, preferem repudiá-la.

Esta polarização atinge um ponto de tensão máxima quando se considera o que poderíamos chamar de o tópico mais polêmico da cibercultura: o do desaparecimento definitivo do corpo carnal em proveito de uma corporeidade cibernética, ou o do *download* da mente em um programa de computador. A idéia da eliminação do corpo e sua conversão em *software*, embora pareça radical, vem sendo ardorosamente advogada por um número significativo de atores da cibercultura, dentre eles artistas, teóricos e cientistas.

O sonho de abandonar o corpo para “atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado”⁶⁶ é fertilizado por uma noção popular entre certos entusiastas da cibercultura: a noção de o corpo tornou-se enfim “obsoleto”. Para alguns, “obsolescência do corpo” torna-se evidente quando se considera, por exemplo, o quão mais veloz é o desenvolvimento da tecnologia em relação ao da biologia. De acordo com uma estimativa publicada na revista *Scientific American*, destacado por Sibilia,⁶⁷ a evolução tecnológica seria nada menos que *dez milhões* de vezes mais rápida do que a evolução biológica.

⁶⁴ LEARY, Timothy, 1996, apud LE BRETON, op. cit., p.150.

⁶⁵ Ibid., p. 178.

⁶⁶ SIBILIA 2002, op. cit., p. 13.

⁶⁷ Ibid., p. 15.

Crendo na veracidade de um dado como este, como não imaginar que as máquinas um dia superarão o homem, tornando o corpo obsoleto? Tratando não do futuro, mas do presente, o artista australiano Stelarc escreve que

É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1400cm³ é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade das informações que acumulou; é intimidado pela precisão, velocidade e poder da tecnologia e está biologicamente mal-equipado para se defrontar com seu novo ambiente extra-terrestre. O corpo é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável. Com frequência ele funciona mal e se cansa rapidamente; sua performance é determinada por sua idade. É suscetível a doenças e está fadado a uma morte certa e iminente. Seus parâmetros de sobrevivência são muito limitados – o corpo pode sobreviver somente semanas sem comida, dias sem água e minutos sem oxigênio. (...) Considerar o corpo obsoleto em forma e função pode ser o auge da tolice tecnológica, mas mesmo assim ele (sic) pode ser a maior das realizações humanas. Pois é só quando o corpo se torna consciente de sua posição atual que ele pode planejar suas estratégias pós-evolutivas.⁶⁸

Numa passagem já antológica, Stelarc condena o corpo por sua fragilidade, perecibilidade e mortalidade. Se a carne tornou-se ultrapassada e ineficiente, ao passo que a tecnologia não pára de se desenvolver em um ritmo frenético, há que se pensar, segundo o artista, em estratégias pós-evolutivas. Para que o homem não permaneça aquém das máquinas cada vez mais inteligentes que cria, ele não deve aguardar a lenta evolução natural do corpo: deve se antecipar a ela, compatibilizando seu organismo com o tecnocosmos digital. Para Stelarc, é chegada a hora de reprojeter o corpo, amplificando-o e acelerando-o – processo que virá com a “conexão do corpo com suas máquinas em uma complexidade cada vez maior”.⁶⁹

O artista acredita que o homem evoluído passará a habitar ambientes extra-terrestres. Mas, para adaptar-se fora da Terra – vencendo as dificuldades de manter a complexidade, maciez e umidade do corpo – será necessário “tornar o corpo oco, endurecê-lo e desidratá-lo para fazê-lo menos vulnerável”. Uma solução para tornar o corpo mais

⁶⁸ STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. Traduzido por Flávia Saretta. In DOMINGUES, Diana, org. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 54.

⁶⁹ Ibid., p. 55.

autônomo e mais eficiente (e, portanto, biologicamente mais adequado à vida no espaço) poderá vir, segundo ele, com a troca de pele:

Se pudéssemos construir uma PELE SINTÉTICA, que fosse capaz de absorver oxigênio diretamente por seus poros e pudesse converter eficientemente a luz em nutrientes químicos, nós poderíamos reprojeter o corpo radicalmente, eliminando muitos de seus sistemas redundantes, órgãos que não funcionam bem (...). O CORPO OCO SERIA UM HOSPEDEIRO MELHOR PARA OS COMPONENTES TECNOLÓGICOS.⁷⁰

Se Stelarc não defende explicitamente a aniquilação do corpo, ele se aproxima muito disso: tornar o corpo oco, substituindo-o por artefatos tecnológicos, é apenas um passo em direção à desmaterialização total da carne. Logicamente, a eliminação do corpo orgânico – e sua hibridação definitiva com as máquinas ou o espaço cibernético - faria com que o homem superasse todas as desvantagens ligadas à organicidade, inclusive a mais severa delas: a morte. Gerald Jay Sussman, professor do MIT, tem uma idéia de como podemos nos tornar imortais:

Se você puder fazer uma máquina que contenha seu espírito, então a máquina é você mesmo. Que os diabos carreguem o corpo físico, não tem interesse. Mas uma máquina pode durar eternamente. Mesmo se parar, você pode sempre se retirar para um disquete e recarregar-se em outra máquina.⁷¹

Marvin Minsky, teórico da inteligência artificial, endossa a idéia da conversão do espírito em *software* e sua transferência para o *hardware*, ao afirmar que

A idéia de morrer após ter acumulado o suficiente para resolver um problema é desoladora. Sem falar em imortalidade, mesmo 500 anos de vida a mais, porque não? E não há motivo para esse sistema quebrar se você utilizar uma boa tecnologia, porque você pode substituir todas as partes (...). Além disso, você poderá fazer duas cópias de você mesmo se uma não funcionar. Talvez até enviar várias cópias de você mesmo para viver outras vidas.⁷²

O especialista em robótica Hans Moravec – primeiro cientista a teorizar, em seu livro *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* (1988), a imortalização

⁷⁰ Ibid., p. 56-57.

⁷¹ SUSSMAN, Gerald, apud LE BRETON, op. cit., p. 215.

⁷² MINSKY, Marvin, apud LE BRETON, op. cit., p. 215.

da consciência humana através de seu armazenamento em um computador – acredita que a tecnologia será tão boa no futuro que máquinas superdesenvolvidas e inteligentes deixarão a espécie humana para trás. Num tal cenário, constatada a obsolescência do corpo, o homem optará por viver uma existência pós-orgânica, abandonando a carne e telecarregando seu espírito em máquinas nas quais ele habitará. A tecnologia para a transferência de toda a memória, a velocidade e a flexibilidade da mente para dentro de um computador, imagina Moravec, estará disponível por volta de 2018. O processo de transplante da mente, que ele chama de *transmigração*, deverá ocorrer da seguinte maneira:

Você acabou de entrar na sala de operação. Um neurocirurgião robô está em serviço. Ao seu lado está um computador aguardando para se tornar um equivalente humano, carecendo de apenas um programa para funcionar... O cirurgião robô abre sua caixa craniana e coloca uma mão na superfície do cérebro... Instrumentos na mão escaneiam os primeiros milímetros da superfície do cérebro... Essas medidas, adicionadas a uma compreensão abrangente da arquitetura neural humana, permitem ao cirurgião escrever um programa que modela o comportamento da camada superior do tecido cerebral escaneado. Esse programa é instalado numa pequena porção do computador em espera e ativado... O processo é repetido para a próxima camada... Num desorientador passo final o cirurgião retira sua mão. Seu corpo repentinamente abandonado começa a sofrer espasmos e morre. (...) Então, mais uma vez, você pode abrir seus olhos... Sua metamorfose está completa.⁷³

Pergunta inevitável é a de quais seriam as vantagens desta transmigração, espécie de auto-sacrifício em nome de uma existência cibernética imaterial. Moravec, juntamente com Frederick Pohl⁷⁴ argumenta que a vida pós-biológica superará, por uma série de razões, o limitado e entediante mundo corpóreo.

Além de eterna, dizem os autores, a vida digital será muito mais produtiva: o indivíduo, cuja “vida mental não mais se aterá à velocidade limite de 55-mph de um cérebro orgânico”, poderá ter “muito mais tempo livre que jamais teve”, e “fazer em segundos o que seus amigos de carne (*meat*) levam horas para conseguir”. Porém ainda mais interessante que um aumento substancial na capacidade de processar informações –

⁷³ MORAVEC, Hans, 1998, apud KRUEGER, Oliver. Gnosis in Cyberspace? Body, Mind and Progress in Posthumanism. *Journal of Evolution and Technology* [on-line], aug. 2005, vol. 14, issue 2 [acesso 7 jan.2007]. Disponível em: <<http://jetpress.org/volume14/kruenger.html>>.

⁷⁴ MORAVEC, Hans and POHL, Frederick. Souls in silicon. *OMNI* [on-line], nov.1993 [acesso 26 dez. 2006]. Disponível em: <<http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm/project.archive/general.articles/1993/Silicon/Souls.html>> .

vantagem que faria com que qualquer transmigrado superasse no trabalho alguém de carne e osso - é o fato de a pessoa poder experimentar, no espaço cibernético, a vida ideal com a qual sempre sonhou: habitando o computador, o sujeito “não está limitado à realidade enfadonha”, mas pode decidir “inventar seu próprio mundo de fantasia”, um totalmente emulado digitalmente, “completo com comida, bebida e companhia”.⁷⁵

Mas e quanto aos prazeres do sexo? Não estariam eles impossibilitados, dada a desmaterialização do corpo? Moravec e Pohl esclarecem que o computador poderá

(...) criar para você qualquer gama de impulsos sensuais que você quiser, não apenas sexo. Nem mesmo apenas sexo muito bom. Sexo *incrível*, sem quaisquer penalidades como AIDS ou gravidez indesejada ou mesmo a ira de um(a) amante, visto que tudo isso acontece na sua mente.⁷⁶

Conforme pensa Moravec, eliminar o corpo físico é a única maneira de impedir que ele continue atrapalhando a vida. A transmigração para o espaço cibernético - uma alternativa necessária e, em sua opinião, viável num futuro próximo - não apenas fará com que a humanidade evolua de modo a não ser suplantada por suas máquinas, mas também realizará “o Paraíso na Terra de um mundo sem densidade da carne” em que o homem atingirá “a perfeição, longe da doença, da morte, da deficiência”.⁷⁷ Nessa realidade reduzida a pura quintessência, o homem será melhor, mas inteligente, mais ágil e mais pleno - e, dado não menos importante, viverá prazeres inéditos, que a própria vida material insiste em lhe negar.

Entretanto, nem Moravec nem quaisquer outros expoentes do chamado pensamento *pós-humanista* esclarecem exatamente de que forma a complexidade do ser humano poderá, em tão pouco tempo, ser tão perfeitamente reconstituída em formato eletrônico. A este respeito, Dery nota que “até as mais sublimes evocações da Assunção Pós-humana parecem ofuscadas por dúvidas. O sonho do software sem hardware - mente sem corpo - esbarra em nossa profunda ignorância da natureza da consciência e sua relação

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ LE BRETON, op. cit., p. 213.

com a corporificação”. Tais visões da liberação da mente nada mais são, na opinião do autor, do que “uma fantasia de satisfação do desejo do fim dos limites, situada (ao menos até agora) num mundo de limites”.⁷⁸

Cabe por hora abrir um parêntese para uma tentativa de esclarecimento do termo *pós-humano*, palavra tornada obrigatória nas reflexões sobre o corpo desenvolvidas a partir dos anos 1990. Como lembram alguns autores, parece não haver consenso sobre o significado do termo, que vem sendo empregado com conotações por vezes muito diferentes. Apenas a título de exemplo, tomando algumas definições mencionadas por Santaella, se para a teórica Katherine Hayles “o pós humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não-humanos”, o artista Robert Pepperel emprega a palavra “tanto para se referir ao fato de que nossa visão daquilo que constitui o ser humano está passando por profundas transformações quanto para apontar para a convergência geral dos organismos com as tecnologias até o ponto de se tornarem indistinguíveis”.⁷⁹ Num sentido semelhante, porém não idêntico, Santaella utiliza a expressão *pós-humano* “por acreditar que, dentro de um processo evolutivo que já vem de muito longe, o ser humano está hoje, de fato, ganhando novos contornos”, e para se referir à “atual necessidade de repensamento do humano na pluralidade de suas dimensões – molecular, corporal, psíquica, social, antropológica, filosófica, etc.”⁸⁰

Numa acepção bem mais restrita, entretanto, autores como Dery e Krueger⁸¹ preferem chamar de pós-humanista a corrente de pensamento associada a teóricos como Hans Moravec e Marvin Minsky. Para estes teóricos, a obsolescência do corpo é um fato inegável, e o prefixo “pós” sugere uma utopia da superação da carne, um estado posterior ao orgânico em que a inteligência do homem, estocada no computador, há de se tornar imortal no ciberespaço. Fundamental a esta filosofia tecnotranscendentalista é a idéia de que o ser humano, em essência, consiste em pura informação imaterial, que pode ser

⁷⁸ DERY, op. cit., p. 315.

⁷⁹ SANTAELLA 2003, op. cit., p.192.

⁸⁰ SANTAELLA 2004, op. cit., p. 56.

⁸¹ KRUEGER, Oliver. Gnosis in Cyberspace? Body, Mind and Progress in Posthumanism. *Journal of Evolution and Technology* [on-line], aug. 2005, vol. 14, issue 2 [acesso 7 jan.2007]. Disponível em: <<http://jetpress.org/volume14/krueger.html>>.

transferida de um meio a outro sem sofrer qualquer perda. Krueger é apenas um dentre os autores a afirmar que

O pós-humanismo recebe um paradigma cibernético que foi gerado principalmente por Norbert Wiener [fundador da cibernética] nos anos 1940 e 1950. De acordo com ele, a identidade do ser humano dotado de pensamento inteligente não é baseada em seu corpo, mas em mera informação que é contida no corpo. (...) Esse paradigma vê o ser humano de uma perspectiva científica enquanto uma máquina e da perspectiva da tecnologia da comunicação enquanto um padrão de informação.⁸²

É apenas a partir do paradigma cibernético (ou da crença na essência informacional de todas as coisas) que o pensamento pós-humanista floresce. Se tanto o homem quanto a máquina podem ser reduzidos às mesmas unidades de base (“bits de 0 e 1” no vocabulário da informática), isto faz com que eles se tornem equivalentes: conforme crêem os teóricos do pós-humano, um organismo vivo não difere muito de uma máquina a não ser pelo fato do primeiro conter um número maior de informações que o segundo. Fiel a esta lógica, um teórico como Moravec sustenta que o cérebro nada mais é que uma “máquina de carne”; a compatibilidade total homem/máquina, acredita o autor, ocorrerá à medida que computadores aumentem suficientemente a velocidade com que processam informações.

Para alguns, porém, a compreensão dos organismos e objetos enquanto padrões de informação é uma operação conceitual problemática. Se por um lado ela permite homogeneizar quaisquer elementos, tornando-os compatíveis e comparáveis, por outro ela acaba por apagar as singularidades de todas as coisas: conforme escreve Jeremy Rifkin, com o paradigma da informação “todos os seres vivos são esvaziados de sua substância e transformados em mensagens abstratas. A vida torna-se um código à espera de ser decifrado. Não se trata mais de seu caráter sagrado ou de sua especificidade”.⁸³

Retomando um tópico já abordado, é certo que a noção da essência informática ou digital da vida não é cara apenas às teorias do pós-humano: para uma disciplina como a engenharia genética, como vimos, a compreensão dos seres vivos enquanto conjuntos de mensagens (vide a discussão sobre o *código da vida*) também é um procedimento

⁸² Ibid.

⁸³ RIFKIN, Jeremy, 1998, apud LE BRETON, op. cit., p. 103.

fundamental. Aparentemente materialista, pelo fato de visar à reconstrução e ao melhoramento do corpo físico, a engenharia genética apóia-se, na realidade, em bases abstratas: pois, como observa Sibilia, “para essa disciplina científica, o fundamento da vida reside em uma série de instruções digitalizadas: longas seqüências de letras A, T, C e G, processadas por meio de uma artilharia informática”.⁸⁴

A autora acredita que tanto a teleinformática quanto as ciências da vida possuem uma base e uma ambição comuns, ligadas a um horizonte de “digitalização universal”.⁸⁵ Em sua opinião, “ambos os tipos de saberes e ambos os conjuntos de técnicas” - apoiadas no mesmo paradigma da informação imaterial - “estão sendo aplicados aos corpos, às subjetividades e à populações humanas, contribuindo para a sua produção”.⁸⁶ De fato, considerar que a idéia de “digitalização universal” extrapole o âmbito da cibercultura - para alcançar também alguns processos de *reconstrução do corpo* ou mesmo de *reinvenção estética do corpo* - talvez constitua uma chave para a resolução do paradoxo como qual iniciamos esta reflexão.

Retomando a questão inicial, como se pode explicar, afinal, que numa cultura em que o corpo é exposto e cultuado, e esforços não são poupados na manutenção da boa forma física e a saúde perfeita, se chegue ao extremo de clamar pelo fim do corpo?

Sibilia procura responder a esta pergunta afirmando que, na base desta contradição, reside uma raiz comum: uma mesma rejeição da materialidade e da organicidade do corpo, “um idêntico desprezo pela carne impura e pelas viscosidades orgânicas, além da mesma vontade fáustica de eliminá-las com a ajuda das novas ferramentas tecnocientíficas”.⁸⁷

Se na cibercultura a idéia da conversão do corpo em dados como forma de superar as limitações da carne é expressa de maneira explícita, também em alguns dos esforços da ciência em reconstruir o corpo, como já apontamos, a redução do corpo humano a um código/software elementar é vista como uma alternativa para a eliminação dos males orgânicos. A noção de digitalização universal, cumpre lembrar, acaba por impregnar

⁸⁴ SIBILIA 2002, op. cit., p. 83.

⁸⁵ Ibid., p. 13.

⁸⁶ Ibid., p. 79.

⁸⁷ SIBILIA 2005, op. cit., p. 12.

inclusive os modelos de beleza contemporâneos: também no culto à boa forma física – em aparência diametralmente oposto aos sonhos de “virtualização” da carne – estão implicados processos de digitalização da imagem corporal, os quais são adotados como ferramentas últimas de apagamento de impurezas e defeitos orgânicos. Sibilia lembra que os corpos belos construídos digitalmente – modelos de uma perfeição corporal virtual, dos quais tentam se aproximar os corpos reais - são feitos de apenas

(...) puro **software**; ou melhor: de pura **imagem imaterial**. Numa redefinição radical da sensualidade, trata-se de um **corpo-ícone descarnado e bidimensional** (embora com polidos efeitos 3D), desenhado exclusivamente para ser **exibido e observado**; isto é, apenas consumido visualmente.⁸⁸

Vimos, ao longo deste capítulo, que um forte desejo de retificação do corpo humano emergiu na contemporaneidade. Consolidou-se, no final do século XX, uma cultura em que o corpo tornou-se algo a ser aperfeiçoado, consertado, recriado, transcendido e até mesmo virtualizado. No campo das artes visuais, como veremos nos capítulos seguintes, alguns artistas (como, por exemplo, Stelarc) endossaram o ideal pós-humanista de superação do corpo “obsoleto” ou “demasiadamente orgânico”; outros, rumando em direção contrária, procuraram reafirmar a organicidade do corpo, evidenciando a sua materialidade: apresentando um radical contraponto aos sonhos de conversão do corpo num ideal “ascético, artificial, virtual e imortal”,⁸⁹ estes artistas buscaram enfatizar em suas obras a condição frágil, perecível e mortal do corpo humano.

⁸⁸ Ibid., p. 9.

⁸⁹ SIBILIA 2002, op. cit., p. 42.

2

Corpo e artes visuais nos anos 1990:

O contexto internacional

Análogos ao sujeito em trânsito e fragmentado, típico da transformação do mundo industrial eletromecânico no universo eletrônico-virtual da informação, as ações, índices e imagens do corpo na arte evocam a busca de uma nova subjetividade em tempos de crise individual, intelectual, política, ética e estética.

Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco,
Corpo [catálogo da exposição realizada no Itaú Cultural], 2005

No capítulo anterior, procuramos demonstrar o quão problemático tornou-se o estado do corpo contemporaneidade. Evidentes no tempo atual, práticas, sonhos e ambições de *reinvenção*, *reconstrução* e *desmaterialização* do corpo proliferam, nos autorizando a pensar que o corpo converteu-se, para além de algo fixo e estável, em algo em permanente *mutação*. Dado o estado incerto e maleável do corpo na atualidade, e dado o alto grau de questionamento a que ele vem sendo submetido na cultura contemporânea, não surpreende constatar que, também nas artes visuais, o corpo tenha se tornado uma preocupação central. O *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e a *XXIV Bienal de São Paulo* (1998) - dois significativos exemplos de exposições sobre o corpo realizadas no Brasil - fazem, com efeito, parte de uma ampla tendência de revalorização do tema *corpo* na arte dos anos 1990.

Que o corpo emerge a partir dos anos 1990 como um campo de experimentação fecundo é algo constatado por diversos observadores da arte contemporânea, tanto no Brasil quanto no exterior. No início da década de 1990, o galerista norte-americano Jeffrey Deitch detecta “um enorme novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu”;¹ mais tarde, o crítico Hal Foster escreve que o corpo tornou-se “um local obsessivo de discurso crítico e prática artística”.² No Brasil, Katia Canton verifica que o corpo - “visto como moldura,

¹ DEITCH, Jeffrey. *Post Human Exhibit Catalog Essay* [on-line], 1992 [acesso 20 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html>>.

² FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1996, p. 12-13.

tema e campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas”³ – converte-se em uma das tendências principais da arte brasileira da geração 1990-2000. Já Lisette Lagnado, referindo-se tanto à arte brasileira quanto internacional, afirma ter havido “uma supervalorização do corpo na arte”.⁴ Márcio Seligmann-Silva, por sua vez, observa que “existe um verdadeiro *boom* nos últimos anos de obras, exposições e catálogos sobre a questão do corpo”.⁵

Mas quais seriam alguns índices desta nova preocupação com o corpo na arte – uma que, por sua recorrência e intensidade, só encontra paralelo nas experiências e realizações da *body art* dos anos 1960-70? Se muito é dito a respeito da centralidade do tema corpo na arte dos últimos tempos, poucas foram as tentativas, até o momento, de se estabelecer uma teoria ou história do *corpo na arte* dos anos 1990.

De fato, o assunto é complexo e relativamente recente, o que torna difícil sua avaliação. No entanto, dentre o “verdadeiro *boom* nos últimos anos de obras, exposições e catálogos sobre a questão do corpo”, já é possível verificar que alguns artistas e exposições vêm ganhando destaque. Internacionalmente, nomes como Orlan e Stelarc, e mostras como *Sensation* (1997), apenas para citar pouquíssimos exemplos, tornaram-se já canônicos no que se refere à “redescoberta” ou o “retorno” do corpo na arte após o período heróico da *body art*. No Brasil, como já apontamos, as mostras *Panorama de 97* e *Bienal de 98* constituíram dois exemplos representativos da visível revalorização do corpo nas artes visuais da década de 1990.

Neste capítulo, trataremos de alguns artistas e exposições relevantes no que se refere à emergência do corpo como tendência na arte contemporânea. Partindo de uma análise do contexto internacional – através da qual procuraremos levantar algumas questões-chave a respeito do *corpo na arte* dos anos 1990 – chegaremos no capítulo seguinte à cena brasileira, discutindo então as mostras *Panorama de 1997* e *Bienal de 1998*.

³ CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 14.

⁴ LAGNADO, Lisette. Longing for the body ontem e hoje. *Trópico* [on-line], ago.2005 [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>.

⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 51.

Uma forma possível para começarmos a investigar o corpo na arte dos anos 1990 é tratando de dois artistas que, ambos tendo iniciado suas carreiras no período entre os anos 1960 e 1970 (realizando então propostas que poderiam ser avaliadas como *body art* ou *performance*), prosseguiram trabalhando sobre a questão do corpo nas décadas seguintes: o australiano Stelarc, a quem já fizemos menção no capítulo anterior, e a francesa Orlan, protagonista de performances cirúrgicas que figuram entre os trabalhos corporais mais radicais dos anos 1990.

Durante as décadas de 1960 e 70, Orlan fica conhecida na França por uma série de ações e projetos que realiza. Tomando seu próprio corpo como ponto de partida, a artista desenvolve trabalhos em dança, teatro, fotografia e principalmente performance. Dentre seus trabalhos mais conhecidos na época, constam algumas *MesuRages* (medições do espaço público usando seu próprio corpo) e a ação *Le Baiser de l'Artiste* (1977) na qual Orlan, em uma feira de arte contemporânea em Paris, vende “beijos da artista” a qualquer um que lhe pague a quantia de 5 francos.

O projeto através do qual ela torna-se internacionalmente famosa, tempos mais tarde, é *A Reincarnação de Santa Orlan* (1990 – 1995), obra-processo em que a artista busca a metamorfose radical de seu rosto. *A Reincarnação (...)* ocorre em várias etapas. Na primeira, a artista seleciona alguns traços de rostos femininos provenientes de obras de arte (o queixo da *Vênus* de Boticelli; a testa da *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci; a boca da *Europa* de Gustave Moreau; o nariz de uma escultura de *Diana* da escola de Fontainebleu e os olhos da *Psiquê* de François Pascal Simon Gérard) e compõe com eles, com o auxílio de um software, um modelo virtual 3D. Tendo obtido a mescla desejada, Orlan empreende o próximo passo: a incorporação, através de intervenções cirúrgicas, dos traços do modelo resultante em seu próprio rosto – objetivo que, após uma série de oito cirurgias plásticas, a artista julga ter alcançado.

Interessa na *Reencarnação de Santa Orlan* que os modelos para a metamorfose da artista tenham vindo da história da arte, e que ela tenha buscado alcançá-los por meio cirúrgico; mas, igualmente, que Orlan tenha transformado suas operações – procedimentos normalmente assépticos e reservados - em atos públicos, extravagantes, televisionados, interativos. Na sétima e mais conhecida operação-performance, *Omniprésence* (1993) [figs.

1-3], a artista criou um desconcertante espetáculo em que - tendo recebido apenas anestesia local - falava, lia, recitava poemas ou conversava com o público - tudo enquanto sua face era impiedosamente submetida à ação dos bisturis. (A artista mais tarde diria que, nesses momentos, sua figura se assemelhava à de um “cadáver autopsiado que continuava a falar, como se separado de seu corpo”).⁶ Maquiada e portando uma roupa assinada por Issey Miyake, Orlan era operada por médicos igualmente paramentados com figurino; da sala de operação, convertida em cenário ricamente decorado e colorido, emanava o “show” de Orlan que era transmitido, ao vivo, de Nova York para galerias em diversas partes do mundo. Indispensáveis para a comunicação da artista com o público, que enviava perguntas por internet e fax em tempo real, duas intérpretes – uma que traduzia para a artista, do inglês para o francês, e outra que convertia tudo em linguagem de sinais – completavam a cena.

Depois da operação, seguiu-se uma mostra na galeria Sandra Gering onde foram expostos um vídeo do procedimento, uma série de retratos fotográficos da artista (cada um deles documentando um dos mais de quarenta dias de recuperação após a cirurgia), artefatos como a roupa suja de sangue da cirurgiã, e “reliquias” contendo sangue e gordura da artista. Convertidos todos em arte, esses sub-produtos do processo operatório seriam mais tarde comercializados, ajudando Orlan a financiar seus projetos de *arte carnal*.

“Arte Carnal” – um “auto-retrato no sentido clássico, mas feito por meio da tecnologia de hoje” - é como a artista define seu trabalho. Essa arte, ela escreve em seu manifesto, “oscila entre a desfiguração e refiguração”, e parte de um entendimento do corpo enquanto um “ready-made modificado”. De fato, Orlan parece transpor diretamente a questão da *reinvenção estética do corpo* para o campo da arte: ao declarar que sua obra é “uma luta contra o inato, o inexorável, o programado, a Natureza, o DNA (...), e Deus!”, a artista confirma que não se conforma com o corpo que lhe foi naturalmente dado, mas que deseja talhá-lo segundo sua própria vontade. Se a artista endossa a idéia do corpo enquanto construção, esperando inclusive que “em tempos futuros mudaremos nossos corpos tão

⁶ Todas as citações de Orlan às quais não fazemos referência neste capítulo foram retiradas de textos não-datados, disponíveis no site oficial da artista na internet. Cf *ORLAN* [on-line]. [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>.

facilmente quanto a cor de nossos cabelos”,⁷ uma distinção fundamental deve ser feita: Orlan não almeja a um corpo “belo” tal como a maioria dos que recorrem à cirurgia plástica. Não se trata da busca da adequação, mas de seu oposto: Orlan quer (e nisto se aproxima de certos adeptos da *body modification*), manipular seu corpo para construir uma figura singular, não submetida aos padrões de beleza dominantes na atualidade. A esse respeito, o retrato da artista tirado após a recuperação da cirurgia *Omniprésence* vale ser evocado: o par de chifres que ela fez implantar acima das sobrancelhas, e que ostenta até hoje, é indicativo da postura de alguém que não procura se embelezar, mas sim transformar sua figura em algo bizarro [figs. 4-5].

Para além de endossar o culto ao corpo belo, Orlan afirma querer subverter o propósito da cirurgia plástica, que é tornar rostos e corpos melhores e mais jovens. À observação de que há uma contradição em seu trabalho – o fato de a artista efetuar a crítica dos modelos de beleza e simultaneamente eleger cânones de beleza clássica para deles se aproximar – Orlan responde assegurando que não teve como objetivo se parecer com nenhuma das personagens que elegeu: as figuras em que é baseada a *Reinarnação de Santa Orlan*, afirma a artista, foram escolhidas não por serem belas, mas “pelas histórias associadas a elas”.

Orlan, entretanto, não se detém nas contradições de seu trabalho; interessa-lhe, sobretudo - e isso fica claro em diversos textos, seus e de seus comentadores, que ela disponibiliza em seu site na internet ⁸ – conceituar sua arte como algo crítico, além de um mero reflexo da obsessão contemporânea com a aparência e com a modificação do corpo. Orlan escreve que sua arte “apresenta problemas éticos” e “interroga o status do corpo”; que sua obra é “contra os padrões de beleza” e “contra os ditames da ideologia dominante que se imprimem mais e mais na carne feminina e masculina.” Alguns de seus comentadores, em direção semelhante, procuram enfatizar o caráter “transgressivo” e “transformador” da *arte carnal*. Para Carole Boubles, a arte carnal é “um instrumento na luta contra valores estabelecidos”, capaz de perturbar “nosso conforto moral”;⁹ para

⁷ ORLAN apud LOVELACE, Carey. Orlan: Offensive Acts. *Performing Arts Journal*, vol. 17, no. 1 (jan. 1995), p. 13.

⁸ Cf. <<http://www.orlan.net>>.

⁹ BOUBLES, Carole, in *ORLAN* [on-line]. [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>.

Norbert Hilaire, Orlan transgride tabus e “conscientemente desafia idéias correntes e a hipocrisia que as sustenta no que diz respeito à integridade do corpo e os padrões de beleza usuais que o acompanham”.¹⁰ A própria artista escreve que

A arte que me interessa tem muito em comum com a resistência. Ela deve desafiar nossos *a priori*s, desorganizar nossos pensamentos; ela está fora das nossas normas, fora da lei, contra a ordem burguesa; não está lá para nos embalar, para reforçar nosso conforto (...). Ela deve assumir riscos sob o risco de não ser imediatamente aceita ou aceitável. Ela é transviada e em si mesma um projeto social.

A arte pode, a arte deve mudar o mundo, é sua única justificativa.

Certamente, o modo com que Orlan e alguns de seus comentadores definem a *arte carnal* – uma arte radical que, visando transformar o mundo e a sociedade, expõe a carne dilacerada para desafiar e transgredir – faz com que Orlan pareça uma seguidora fiel das prescrições da *body art* dos anos 1960 e 70. Porém, a artista faz questão de afirmar que há muito mais distância que aproximação entre a *arte carnal* e a *body art*: “Contrária à “Body Art”, que é uma questão completamente diferente, a Arte Carnal não almeja à dor, não procura a dor enquanto uma fonte de purificação, não a concebe como redenção. (...) A Arte Carnal não é nenhuma auto-mutilação”.

Opondo-se a artistas como Gina Pane ou Marina Abramovic, para as quais o enfrentamento heróico da dor era algo imprescindível, Orlan brada a favor da anestesia: “devemos ter epidurais, anestésias locais e múltiplos analgésicos! Viva a morfina! Abaixo a dor!”. Para a artista, a dor não redime, transforma, nem purifica: há que se recorrer ao arsenal medicamentoso disponível, portanto, para evitar qualquer sofrimento desnecessário. Afirmando fazer do trabalho algo o “menos masoquista o possível” para si, Orlan o torna, inversamente, o mais sádico o possível para com o espectador. Admitindo a brutalidade das imagens de suas viviseções, ela ironicamente se desculpa: “Sinto ter que fazê-los sofrer, mas saibam que eu não sofro – diferentemente de vocês – quando vejo essas imagens”.

Antes que uma simples seguidora da *body art*, Orlan é, na interpretação de muitos, uma artista do *pós-humano* – tido aqui não apenas em seu sentido restrito (referente

¹⁰ HILAIRE, Norbert, in *ORLAN* [on-line]. [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>.

aos sonhos de download da mente em um programa de computador), mas em sua acepção ampla: enquanto expressão e problematização de um corpo *em mutação*, o qual se pode reconstruir, reconfigurar, manipular e remodelar com o auxílio das técnicas disponíveis. Para Christine Buci-Glucksmann, toda a arte de Orlan consiste em incorporar a questão do pós-humano, à medida que ela trata da recriação do corpo numa época de “revolução tecnológica que permite a criação de artífices e segundos corpos”;¹¹ para Philip Auslander, o trabalho da artista “contribui para a definição de um eu pós-humanista, um eu para o qual a identidade é mutável, suspensa, eternamente em processo”.¹² Opondo-se totalmente a qualquer interpretação elogiosa do trabalho de Orlan, Mark Dery (que, ao observar o caráter espetacular das performances da artista, pergunta-se se ela faz “arte carnal” ou “arte carnaval”) diz que o desejo inconfesso de Orlan é “ser a primeira celebridade pós-humana do mundo da arte”.¹³

É certo que a artista francesa atingiu o status de celebridade do pós-humano, mas talvez Stelarc seja um candidato mais adequado a receber o mérito pelo pioneirismo no tratamento desta questão na arte. Como Orlan, Stelarc realiza performances desde os anos 1960. Os primeiros trabalhos com os quais fica conhecido, nos anos 1970, são diversas *suspensões*: performances em que o artista, nu, tem sua pele atravessada por ganchos de aço inoxidável e é levantado do solo, permanecendo pendurado no espaço por certo tempo. Entre 1976 e 1988, Stelarc realiza 25 dessas suspensões, cada uma de um modo diverso e em um local diferente. Em *Sitting/Swaying Event for Rock Suspension* (1980) [fig. 6], por exemplo, ele flutua numa galeria em Tóquio tendo seu peso contrabalanceado por um círculo de rochas; em *Street Suspension* (1984), evento realizado em Nova York, se desloca, por meio de cabos e roldanas, do quarto andar de um edifício a outro.

Aproximadamente na mesma época em que realiza essas suspensões, o artista desenvolve, com o auxílio de engenheiros, a *Terceira Mão* [fig. 7], manipulador robótico capaz de pegar e soltar objetos e girar 290° em qualquer direção. O artefato – afixado ao

¹¹ BUCI-GLUCKSMAN, Christine, in *ORLAN* [on-line].[acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>.

¹² AUSLANDER, Philip, apud O'BRYAN, Jill. Saint Orlan Faces Reincarnation. *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at The End of This Century. (Winter, 1997), p. 54.

¹³ DERY, Mark. *Escape velocity: cyberculture at the end of the century*. New York: Grove Press, 1996, p. 239-241.

braço direito do artista e controlado por impulsos elétricos de músculos de seu abdome e perna – passa, a partir de 1981, a integrar a maioria de seus eventos performáticos. Numa das primeiras apresentações com o dispositivo, o artista já deixa clara sua posição pós-humanista: utilizando simultaneamente suas três mãos, ele escreve a palavra “EVOLUTION”, sugerindo que a incorporação do membro suplementar representasse um passo importante na evolução necessitada pelo corpo obsoleto. Gradativamente, Stelarc abandona as suspensões e concentra-se cada vez mais em encenações do *corpo ciborgue* - performances em que seu corpo é hibridizado com máquinas, monitorado por instrumentos médicos, ligado a dispositivos eletrônicos, estendido por próteses e conectado a sistemas de Realidade Virtual e à internet.

Interessa a Stelarc, a partir desse ponto, desenvolver estratégias para estender e aumentar o potencial do corpo através de sua hibridização com as tecnologias. Numa entrevista concedida em 1995, ele afirma que

O importante para mim é plugar, estender o corpo com ciber-sistemas e ver o que ele pode realmente fazer. (...) Estou especulando sobre maneiras através das quais os indivíduos não seriam forçados, mas desejariam, redesenhar seus corpos – dado que o corpo tornou-se profundamente obsoleto no ambiente informacional intenso que criou.(...) Talvez agora seja a hora de projetar o corpo para que ele se equipare a suas máquinas. Temos que de alguma maneira turbinar o corpo-implante e aumentar o cérebro. Temos que fornecer maneiras de conectá-lo à ciber-rede.¹⁴

Os experimentos que o artista realiza a partir desses princípios - plugar, entender, turbinar e reprojetar o corpo – são variados. Em *Fractal Flesh* (1995), pessoas em Paris, Helsinki e Amsterdam atuam remotamente sobre o artista localizado em Luxemburgo. Conectado à rede e equipado com a parafernália tecnológica adequada, o corpo de Stelarc se movimenta involuntariamente, de acordo com comandos que lhe são transmitidos pela internet. Em *Ping Body* (1996) [fig. 8], uma variação de *Fractal Flesh*, ao invés de pessoas de outros lugares ativarem o corpo do artista, dados da própria internet o fazem. Durante a performance, sites são acessados ao vivo, e seus dados convertidos em

¹⁴ STELARC. Extended-Body: Interview with Stelarc. *CTHEORY* [on-line], jun. 1995 [acesso 23 jan. 2007].Disponível em: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>.

sinais que ativam um sistema de estimulação dos músculos. No trabalho, descreve Stelarc, “o corpo realiza uma dança de dados: torna-se um barômetro da atividade da internet (...) a atividade da internet compõe a coreografia da performance”.¹⁵

Já em *Exoskeleton (Exoesqueleto)*, 1998) [fig. 9], proposta que, como a *Terceira Mão*, trata da adição de uma prótese robótica ao corpo, Stelarc se move sobre uma máquina ambulante. O robô – engenhoca de seis pernas e 600 kg, capaz de girar e se mover para todos os lados, bem como agachar e se levantar – é atuado pelo artista que, posicionado sobre o eixo da máquina, a controla através de braços manipuladores: “Os braços do corpo guiam a coreografia dos movimentos do locomotor e assim compõem a cacofonia dos sons modulados pneumáticos, mecânicos e sensores”.

Outro trabalho envolvendo um artefato robótico, porém bem diferente e de dimensões muito menores, é *The Stomach Sculpture (A Escultura Estomacal)*, 1993) [fig. 10] – projeto em que Stelarc procura colonizar o espaço fisiológico do corpo com uma máquina-escultura. A pequena peça – biocompatível, auto-iluminante, sonora e móvel – é inserida 40 cm para dentro da cavidade estomacal do artista, com o auxílio de um aparelho de videoendoscopia. Stelarc fala do aparato como “um objeto eletrônico alienígena se movendo, piscando e emitindo sons num ambiente interno úmido e vulnerável. O corpo reclina, pacificado para aceitar o implante, mas o mecanismo maquinico dança por dentro”.

As descrições que Stelarc dá de suas performances são interessantes, pois revelam o quanto movimento, som e iluminação lhe parecem fundamentais. Não se trata de apenas “corrigir” o corpo obsoleto, fornecendo-lhe os aparatos necessários para melhor adaptá-lo e conectá-lo ao ciberespaço: o artista planeja cuidadosamente cada um de seus eventos, procurando dramatizá-los por meio de recursos cênicos. Stelarc sabe transformar suas performances em espetáculos: suas apresentações são “puro *cyberpunk*”¹⁶ com direito a raios laser, luzes estroboscópicas, sons maquinicos ensurdecadores (por vezes orquestrados por um DJ), vídeo, computadores, aparatos eletrônicos, fios em profusão, etc.

¹⁵ Todas as citações de Stelarc às quais não fazemos referência neste capítulo foram retiradas dos artigos “Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences” e “The involuntary, The Alien & The Automated: Choreographing Bodies, Robots & Phantoms”. Ambos os artigos, não datados, encontram-se no site oficial do artista na internet. Cf. STELARC [on-line].[acesso 27 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.stelarc.va.com.au>>.

¹⁶ DERY, op. cit., p. 156.

Ao observar trabalhos como *Stomach Sculpture*, *Exoskeleton*, *Ping Body* e *Fractal Flesh*, constatamos que a arte pós-humana de Stelarc fica aquém de sua teoria pós-humanista. Se em seus escritos o artista defende preceitos radicais de *desmaterialização* e *reconstrução do corpo* – insistindo que é necessário “superar suas falhas do corpo”, “redesenhar a forma humana”, ou, no limite, “tornar o corpo oco, endurecê-lo e desidratá-lo” para fazer dele “um hospedeiro melhor para os componentes tecnológicos”¹⁷ - sua produção artística não atinge (e não pode atingir, evidentemente) tal radicalismo. Longe de demonstrarem seus postulados teóricos, os trabalhos de Stelarc são, como ele próprio afirma, meramente especulativos: suas *cyberperformances* apenas investigam os possíveis modos de construção de um corpo pós-humano.

O termo *pós-humano*, vimos aqui, esteve fortemente atrelado aos trabalhos de Stelarc e Orlan. Estes dois artistas não foram, entretanto, os únicos a serem qualificados de “pós-humanos” nos anos 1990. Entre 1992 e 1993, uma exposição que percorreu as cidades de Lausanne, Turim, Atenas, Hamburgo e Jerusalém – a influente mostra *Post Human*, organizada pelo curador norte-americano Jeffrey Deitch – apresentou obras de 36 artistas (dentre eles Matthew Barney, Cindy Sherman, Kiki Smith, Mike Kelley, Paul McCarthy, Jeff Koons, Charles Ray, Damien Hirst e Robert Gober) enquanto frutos de uma nova sensibilidade “pós-humana”.

“Virtualmente um manifesto proclamando uma nova arte para uma nova espécie de humano”, na avaliação do crítico de arte Robert Rosenblum,¹⁸ *Post Human* é tida por alguns autores como um marco no início da discussão de uma arte do corpo pós-humano. Conforme escreve a crítica de arte alemã Yvonne Volkart,

Esta exposição itinerante se coloca no começo de um discurso extensivo nas artes sobre a importância das novas tecnologias digitais e biotecnologias para a

¹⁷ STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. Traduzido por Flávia Saretta. In DOMINGUES, Diana, org. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 53 – 62.

¹⁸ ROSENBLUM, Robert. Robert Rosenblum on body doubles. *ArtForum*, oct. 2004 [acesso 10 jan. 2007]. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_43/ai_n7069269>.

construção e produção de novos corpos e identidades. O termo pós-humano, embora não fosse novo então, tornou-se importante para muitos teóricos (...).¹⁹

Num ensaio que escreve a respeito da mostra (ensaio que é publicado no catálogo de *Post Human*), o curador Jeffrey Deitch procura conceituar a arte pós-humana que, em sua opinião, despontava no início dos anos 1990. Esta arte, afirmava Deitch, se originava de uma série de inquietações provocadas por mudanças na paisagem científica e social contemporânea:

Tendências sociais e científicas estão convergindo para dar forma a uma nova concepção do eu, uma nova construção do que significa ser um humano. A aceitação corriqueira da aparência “natural” ou da personalidade “natural” de alguém está sendo substituída por um sentimento crescente de que é normal reinventar a si mesmo.(...)

Essas tendências sociais e tecnológicas emergentes que estão redefinindo nossos conceitos do eu e do comportamento social começaram a exercer uma influência tremenda nos artistas. Há um enorme novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu (...) Muitos dos artistas mais interessantes mais jovens estão lidando com as novas concepções do eu com as quais a vanguarda de nossa sociedade está também lidando.²⁰

Ao discorrer a respeito dos fatores e tendências que estariam redefinindo tanto a subjetividade quanto a produção artística contemporâneas, Deitch menciona questões como as possibilidades de reinvenção da aparência, a gestão de si, o fim do determinismo genético, a pós-evolução, o impacto da engenharia genética, o advento das novas tecnologias de comunicação, etc. Nas palavras do curador:

Há um sentimento crescente de que devemos tomar controle sobre nossos corpos e nossas circunstâncias sociais além de apenas aceitar o que herdamos. (...).
Há um novo sentimento de que podemos construir o eu que quisermos, livre das constrições de nosso passado e de nosso código genético herdado. (...)
A evolução humana pode estar entrando numa nova fase que Charles Darwin jamais haveria previsto. O potencial da reconstituição genética pode estar rapidamente nos impulsionando além da evolução natural Darwiniana e rumo ao audaz reino da evolução artificial. (...)

¹⁹ VOLKART, Yvonne. Infobiobodies: Art & Esthetic Strategies in the New World Order. *Xcult* [on-line], 1999 [acesso 24 jan. 2007]. Disponível em:
<http://www.xcult.ch/volkart/pub_e/infobiobody_fussnoten.html>.

²⁰ DEITCH, op., cit.

A engenharia genética não é só mais uma tecnologia de otimização da vida (...). Seu desenvolvimento e aplicação contínuos podem nos forçar a redefinir os parâmetros da vida. (...)

Nossa consciência do eu terá que passar por uma profunda mudança enquanto continuamos a abraçar os avanços transformadores nas tecnologias biológicas e de comunicação. (...) técnicas cada vez mais poderosas de alteração do corpo tornam-se lugar-comum. À medida que a cirurgia plástica radical, os implantes de chips no cérebro e a colagem de genes tornam-se rotineiros, a estrutura anterior do eu não mais corresponderá à nova estrutura do corpo. Uma nova organização pós-humana da personalidade se desenvolverá que refletirá a adaptação das pessoas a essas novas tecnologias (...) ²¹

Muitas das questões às quais se refere o curador – a construção de um corpo liberto de seu passado e de seu código genético herdado, as possibilidades de alteração do corpo, o advento da evolução artificial e da cirurgia plástica radical, etc. – são justamente as questões básicas que norteiam os trabalhos Stelarc e Orlan, conforme vimos. Entretanto, surpreendentemente, *Post Human* não contou com a presença de nenhum destes artistas. Deixando de fora Orlan e Stelarc, Deitch decidiu privilegiar outros nomes – nomes que, de fato, dificilmente seriam considerados expoentes da arte pós-humanista. Assinalando uma significativa diferença entre o discurso do curador e os trabalhos por ele selecionados, Yvonne Volkart escreve:

(...) novas tecnologias eram mais uma metáfora que ferramentas que foram realmente utilizadas. (...) a arte apresentada na mostra, que incluía trabalhos de Cindy Sherman, Kiki Smith, Matthew Barney e Fischli/Weiss era mais um menos uma contradição à ideologia da livre-escolha e o positivismo das tecnologias de alteração do corpo. Ela revelava os medos e horrores de um pós-humanismo vindouro por meio de corpos danificados, repulsivos ou replicantes. ²²

De fato, quando o curador comenta, no texto do catálogo da exposição, obras de Robert Gober, Mike Kelley, Paul McCarthy, Jeff Koons, Kiki Smith e outros – para, a partir das questões apresentadas por estes artistas, identificar algumas das características do pós-humanismo na arte – têm-se a impressão de que ele descreve uma arte muito mais “abjeta” do que pós-humana. O curador se refere a questões como a fragmentação do corpo,

²¹ Ibid.

²² VOLKART, op. cit.

as obsessões e perversões sexuais, os fluidos corporais, a escatologia, etc. - questões que crítica mais tarde associaria à *arte abjeta*.

É a partir de uma exposição realizada em 1993 no Whitney Museum, em Nova York - a mostra *Abject Art: Repulsion and Desire and American Art* (da qual participaram, entre outros artistas, os “pós-humanos” Cindy Sherman, Kiki Smith, Mike Kelley e Robert Gober) que o termo *arte abjeta* dissemina-se entre críticos e teóricos da arte, sendo então empregado para caracterizar uma série de trabalhos envolvendo o corpo. Para Christian David Messham-Muir, autor do estudo *Towards an Understanding of Affect: Transgression, Abjection and Their Limits in Contemporary art of the 1990s*,²³ na raiz do interesse pelo *abjeto* na arte - que mais tarde conduziria à organização da mostra *Abject Art* - reside um evento fundamental: a enorme polêmica criada em torno de um trabalho de Andres Serrano, nos Estados Unidos, no final dos anos 1980.

Em 1989, *Piss Christ* - fotografia de Serrano que mostra um crucifixo imerso em urina [fig. 11] – dá início a uma verdadeira “guerra cultural” nos EUA quando o senador conservador Alphonse D’Amato a descobre numa exposição patrocinada pelo *Southeastern Center for Contemporary Art* – instituição que havia recebido financiamento do governo americano por meio do NEA (*National Endowment for the Arts*). Indignado com a obra “blasfema” de Serrano (que envolvia o crucifixo, símbolo sagrado cristão, em urina, substância impura ligada à materialidade do corpo) e, principalmente, com o fato de sua exibição ter sido financiada “às custas do contribuinte”, D’Amato vai ao congresso americano e rasga uma reprodução de *Piss Christ* em protesto. A partir deste momento, o repúdio à utilização de recursos do NEA para o financiamento de obras inadequadas – pois “obscenas”, “vulgares” e “sem valor artístico”, como argumentavam alguns – ganha o apoio de diversos senadores nos EUA.

Cerca de um mês após o protesto liderado por D’Amato, o escândalo envolvendo *Piss Christ* acaba tendo um efeito: o cancelamento de *The Perfect Moment*,

²³ MESSHAM-MUIR, Christian David. *Towards an Understanding of Affect: Transgression, Abjection and Their Limits in Contemporary art of the 1990s*. Sydney: School of Art History and Theory, College of Fine Arts; University of New South Wales, 1999. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. [acesso 9 de janeiro de 2007]. Disponível em <<http://www.kitmessham-muir.com/thesis/thesis.html>>.

retrospectiva sobre a obra de Robert Mapplethorpe. A *Corcoran Gallery of Art*, em Washington – que também havia recebido financiamento do NEA – cancela a mostra, que havia sido planejada com dois anos de antecedência, temendo que reações negativas ao trabalho do fotógrafo resultassem num corte do apoio financeiro do NEA. (Mais tarde, quando uma outra galeria se dispõe a sediar a retrospectiva, políticos conservadores de fato taxam as obras de Mapplethorpe de “pornográficas” e “indecentes”).

Somados, o episódio envolvendo a obra de Serrano - o pivô da polêmica - e a “censura preventiva” à exposição de Mapplethorpe acabam por gerar um forte embate entre os políticos conservadores e a quase totalidade do meio artístico norte-americano. Enquanto os primeiros (apoiados por instituições como a igreja e a “Associação da Família Norte-Americana”) combatem fortemente o que consideram um “lixo cultural”, os últimos promovem campanhas e mobilizações em defesa do direito à liberdade de expressão.

Para Messham-Muir,²⁴ a organização da exposição *Abject Art* após a guerra cultural envolvendo o NEA é estratégica: ela vem tanto combater críticas aos trabalhos de Serrano e Mapplethorpe (justificando assim o apoio financeiro às obras desses artistas) quanto conferir valor ao caráter transgressivo de obras capazes de provocar a repulsão. O termo *arte abjeta*, explicavam os curadores de *Abject Art*, designava trabalhos que incorporavam “materiais como sujeira, cabelo, excremento, animais mortos, sangue menstrual e comida apodrecida para confrontar tabus relacionados a gênero e sexualidade”.²⁵ Os ensaios publicados no catálogo da mostra, em especial os dos curadores Simon Taylor e Leslie Jones, como nos conta Celia Weisman, “discutiam a natureza controversa e altamente política da arte abjeta e sua habilidade em chocar, comentar e minar noções convencionais de moralidade, estética e especialmente gênero”.²⁶

Evidentemente, *Piss Christ* (1987), de Serrano - juntamente com o célebre *Auto-Retrato* de Mapplethorpe (1978) [fig. 12], em que o artista se fotografa com um chicote inserido no ânus – eram dois dos carros-chefe da exposição. No entanto, conforme

²⁴ Ibid.

²⁵ apud WEISMAN, Celia. Review: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* by Craig Houser; Leslie C. Jones; Simon Taylor; Jack Ben-Levi. *Woman's Art Journal*, vol. 17, no. 2. (Autumn, 1996 - Winter, 1997), p. 59-60.

²⁶ WEISMAN, op. cit.

aponta Messham-Muir, o escopo da mostra se estendia bem além dos eventos relacionados ao debate sobre o NEA:

Abject Art incluía muitas outras obras que pareciam ter tido, em várias épocas, transgredido o status quo com o uso do abjeto. Assim, a exposição incluía trabalhos como a Fonte de Marcel Duchamp (segunda versão), de 1950, a Oxidation Painting de Andy Warhol, de 1978, e a propaganda de Lynda Benglis na Artforum 13, de 1974. (...) Os curadores alegavam que através das contingências do tempo e do espaço no século XX, o abjeto foi uma estratégia consistente, efetiva e constante de transgressão. A exposição buscou reinvestir alguns dos “ícones familiares” da arte do século XX enquanto essencialmente transgressivos à luz de suas referências à matéria abjeta.²⁷

O conceito de *abjeto* - pilar sobre o qual se apóia a exposição *Abject Art* – provém diretamente da teoria psicanalítica da *abjeção*, desenvolvida por Julia Kristeva em seu livro *Poderes do Horror*, de 1980. Segundo Kristeva o abjeto é aquilo que “não é sujeito nem objeto”: é um elemento que, embora ligado ao sujeito de certa maneira, se opõe a ele e o ameaça. O abjeto – aquilo que provoca a fobia ou a repulsão – é algo do qual o indivíduo deve permanentemente se livrar para manter sua integridade psíquica.

Materiais podres, cadáveres e resíduos corporais como fezes, vômito, sangue menstrual e urina são, por exemplo, *abjetos*. Ao suscitarem o horror (por perturbarem nosso senso de integridade e ordem), eles induzem à *abjeção*: um impulso instintivo, constitutivo da natureza humana, de separação desses elementos. Como esclarece Hal Foster em seu livro *The Return of the Real* Kristeva imprime sentidos diferentes ao ato *abjetar* e à condição *ser abjeto*: “Para Kristeva, a operação *abjetar* é fundamental à manutenção do sujeito e da sociedade, enquanto a condição *ser abjeto* é corrosiva de ambas as formações”.²⁸

O ato primordial de abjeção ocorre, segundo Kristeva, no momento em que a subjetividade é formada: quando, nos primeiros anos de vida, a criança deixa de crer que a mãe e ela são “uma coisa só” para compreender que a mãe é um “outro”, e ela, a criança, é um “sujeito”. Quando se constitui enquanto sujeito, a criança se afasta psicologicamente de (ou *abjeta*) sua mãe: o corpo materno torna-se, então, a primeira fonte do abjeto. Para

²⁷ MESSHAM-MUIR, op. cit.

²⁸ FOSTER, op. cit., p. 155.

Kristeva, esta cisão inaugural, que é essencialmente traumática, marca a entrada do indivíduo no domínio da linguagem e da cultura. Como assinala Mesham-Muir, “a abjeção inicia, organiza e perpetua as relações sujeito-objeto, e portanto mantém o estado de unidade subjetiva, permitindo consequentemente o estabelecimento da ordem simbólica da cultura”.²⁹

Uma perturbação ocorre, entretanto, se o sujeito já constituído se depara com o abjeto. Ao se defrontar subitamente com, por exemplo, a matéria fecal, o indivíduo sofre uma espécie de “regressão desestabilizadora”: ele experimenta uma sensação análoga à cisão primordial com a mãe. A esse respeito, Mesham-Muir escreve:

(...) a desconexão simbólica causada por um encontro com o abjeto momentaneamente remete o sujeito a um ponto imediatamente anterior à ocorrência da diferenciação sujeito/objeto, antes de a linguagem ter sido iniciada, e quando a criança está no processo de separação da mãe (...).
Para Kristeva, a unidade do sujeito, enquanto constituída pela linguagem, é desorganizada, fragmentada e complicada pelo abjeto.³⁰

É justamente esta propriedade que o abjeto possui de complicar a subjetividade que, na opinião de Hal Foster,³¹ se apresenta como atraente para os artistas de vanguarda. Os artistas que empregam elementos abjetos o fazem, sugere o autor, para perturbar ou desestabilizar as normas relativas ao sujeito e à subjetividade. (Note-se aqui que Foster procura assinalar, como os curadores de *Abject Art*, a habilidade da arte abjeta em “minar noções convencionais” de subjetividade, gênero, sexualidade, etc.).

Para Foster, a *arte abjeta* que emerge nos anos 1990 é relacionada a um verdadeiro “culto do abjeto”: há na cultura contemporânea, segundo o autor, uma patente “fascinação com o trauma e a abjeção”. Muitos artistas da atualidade, afirma Foster, ambicionam “possuir a obscena vitalidade do ferimento e ocupar o radical niilismo do cadáver”. Para estes artistas, “a verdade reside no sujeito traumático ou abjeto, no corpo enfermo ou danificado”.³²

²⁹ MESSHAM-MUIR, op. cit.

³⁰ Ibid.

³¹ FOSTER, op. cit., p. 153.

³² Ibid., p. 164 -166.

O fascínio pelo cadáver, pela morte, pelo trauma, pelo sexo e pelos fluidos e excrescências do corpo, próprio da arte abjeta, esteve eloquentemente presente em um dos eventos culturais mais comentados dos anos 1990: a mostra *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, inaugurada na *Royal Academy* em Londres (1997) e posteriormente mostrada em Berlim (1998-99) e Nova York (1999-2000). A exposição, que reunia obras do acervo do magnata e colecionador inglês Charles Saatchi, apresentava um conjunto deliberadamente provocativo de trabalhos. Nos museus em que se instalou, *Sensation* – que ajudou a projetar internacionalmente a arte britânica reunida sob o rótulo *YBAs (Young British Artists)* - causou estardalhaço, dividiu opiniões e bateu recordes de público.

Muitas das obras de *Sensation*, como as de Damien Hirst, Marc Quinn e Ron Mueck, evocavam o tema da mortalidade. *Self*, de Marc Quinn [fig. 13], era um busto do artista confeccionado a partir de 4,5 litros de seu próprio sangue. A escultura apenas guardava sua forma original, sem se deteriorar - permanecendo assim “viva” - porque era mantida congelada dentro de um sistema de refrigeração contínuo. Se o procedimento escultórico de Quinn consistia na preservação artificial de seu sangue por meio do congelamento, Damien Hirst se utilizava de um método semelhante: tomando corpos de animais mortos (ora inteiros, ora em partes ou fatiados) ele os mantinha dentro de grandes tanques cheios de formol. Em *Away from the Flock*, o animal exibido era um carneiro; em *Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [fig. 14], um tubarão. Já em *A Thousand Years* [fig. 15], trabalho um pouco diferente, a questão de Hirst não era a conservação do cadáver, mas sua deterioração: a obra era uma vitrine, cheia de moscas e larvas, que se alimentavam de uma cabeça de vaca em processo de decomposição. Da morte também tratava Ron Mueck, que, diferentemente de Quinn e Hirst, empregava materiais bem mais convencionais. *Dead Dad* [fig. 16], uma escultura hiperrealista em silicone, era um retrato em escala reduzida do pai do artista morto e nu.

Os irmãos Dinos e Jake Chapman, que, como Damien Hirst, alavancaram suas carreiras após terem participado de *Sensation*, apresentaram na mostra, entre outras obras, *Great Deeds against the Dead* e *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)*. O primeiro trabalho - uma releitura de uma das gravuras de Goya

sobre os desastres da guerra – era um conjunto de manequins representando figuras humanas esquartejadas, cujos restos mortais haviam sido amarrados a uma árvore. Já *Zygotic acceleration* [fig. 17] – uma monstruosa amálgama de crianças xifópagas, cujos narizes e bocas haviam sido substituídos por pênis e ânus – era uma especulação sobre os possíveis horrores advindos de uma manipulação genética malograda.³³

Embora estivessem entre o que havia de mais provocativo em *Sensation*, as obras de Quinn, Mueck, Hirst e Chapman não foram as responsáveis pelas maiores polêmicas da exposição. Os debates mais inflamados giraram, sobretudo, em torno das pinturas *Myra*, de Marcus Harvey [fig. 18], e *The Holy Virgin Mary*, de Chris Ofili [fig. 19].

A pintura de Harvey baseava-se num conhecido retrato policial de Myra Hindley, lendária criminosa inglesa que havia chocado seu país nos anos 1960 por ter torturado e assassinado crianças. Monumental, a obra media cerca de quatro metros de altura e era composta de impressões (nas cores branco, preto, e cinza) de pequenas mãos de crianças. Na Inglaterra, o trabalho causou escândalo logo quando *Sensation* foi inaugurada: a mãe de uma das vítimas de Hindley pediu pela retirada da obra, alguns realizaram protestos e piquetes, outros atacaram a pintura com ovos e tinta. No entanto, *Myra* permaneceu em exposição, e o barulho em torno do trabalho apenas fez com que mostra sediada na *Royal Academy* se tornasse ainda mais popular.

Em Nova York, para onde *Sensation* seguiu após ter passado por Londres e Berlim, as polêmicas tiveram início antes mesmo da abertura da mostra. Desta vez, a obra a provocar o maior escândalo não foi o retrato de Myra Hindley, mas a pintura *The Holy Virgin Mary*, de Chis Ofili. O trabalho – que mostrava uma madona africana adornada com imagens pornográficas e uma porção de excremento de elefante – foi veementemente

³³ As respostas artísticas aos dilemas bioéticos surgidos nos anos 1990 foram numerosas e variadas. Em trabalhos escultóricos como *The Young Family* (2002-3), *Game Boys Advanced* (2002) e *Still Life With Stem Cells* (2002), a artista australiana Patricia Piccinini deu forma a um mundo imaginário povoado de híbridos entre homens e animais, clones e criaturas mutantes. Já o brasileiro Eduardo Kac (diferentemente de artistas como Piccinini e os irmãos Chapman) pôs-se não a imaginar novas formas de vida, mas a criá-las: assumindo um papel de artista-cientista, Kac - pioneiro da chamada *bioarte* – utilizou-se da engenharia genética para a produção de uma criatura inédita. No trabalho intitulado *GPF Bunny* (2000), o artista criou Alba, a primeira coelha fosforescente do mundo. Modificada através da incorporação de um gene da água-viva *Aequorea Victoria* a seu DNA, Alba emitia uma cor verde brilhante quando exposta à luz azul.

condenado pelo então prefeito da cidade, Rudolph Giuliani, que o considerou ofensivo à fé católica. Opondo-se à tela de Ofili e à realização de *Sensation* em Nova York, Giuliani iniciou, em 1999, uma cruzada contra a mostra que, em muitos aspectos, assemelhava-se à condenação de *Piss Christ* pelo senado americano em 1989. Para forçar o *Brooklyn Museum of Art*, que planejava abrigar *Sensation*, a desistir de exibir a mostra, Giuliani ameaçou cortar o apoio financeiro que prefeitura garantia ao museu. Não se dobrando à ameaça, no entanto, o *Brooklyn Museum* decidiu apresentar a exposição como havia planejado e, em retaliação, teve a verba municipal cortada. Posteriormente, Giuliani anunciou planos de interferir na administração do museu e despejá-lo de suas instalações, que pertenciam à prefeitura. Em resposta, a instituição entrou na justiça contra Giuliani. Sua alegação - de que o prefeito havia violado o direito à liberdade de expressão, garantido pela constituição americana - foi eventualmente aceita, e a verba municipal confiscada teve de lhe ser restituída.

Novamente, como ocorrera com *Myra*, em Londres, o repúdio a *The Holy Virgin Mary* somente ajudou a promover a mostra dos YBAs em Nova York. Se ocorreram protestos contra *Sensation* e suas obras abjetas, estes não prejudicaram o sucesso da exposição, que atraiu um grande número de espectadores ao *Brooklyn Museum of Art*.

Como pudemos observar ao longo deste capítulo, as mostras organizadas em torno da questão do corpo nos anos 1990 foram variadas. Embora as exposições *Abject Art*, *Post-Human* e *Sensation* apresentassem todas o corpo como tema, elas tiveram propostas curatoriais distintas, foram conceituadas a partir de teorias distintas e reuniram distintos grupos de artistas. Se internacionalmente diferentes visões sobre a *arte do corpo* foram apresentadas, isto também ocorreu no Brasil: o 25º *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e a XXIV *Bienal de São Paulo* (1998), conforme veremos no capítulo seguinte, ofereceram dois outros possíveis recortes sobre o tema.

3

A cena brasileira: a *arte do corpo* nas exposições

Panorama de 97 e Bienal de 98

No primeiro capítulo deste trabalho, tratamos da “crise do corpo” que se estabeleceu na década de 1990; no segundo, examinamos os modos pelos quais alguns artistas e exposições internacionais procuraram responder a esta crise. Neste capítulo, tomaremos a 25ª edição do *Panorama de Arte Brasileira* (1997) e a *XXIV Bienal de São Paulo* (1998) como parâmetros para uma investigação sobre a *arte do corpo* realizada no Brasil. No que se refere à *XXIV Bienal* – uma exposição ampla, subdividida em diversos segmentos – nos deteremos mais especificamente sobre o eixo *Um e Outro*, que integrou o segmento de arte contemporânea brasileira da mostra.

Inicialmente, apresentaremos as duas exposições, examinando as propostas curatoriais e organização de cada uma delas. Após isto, selecionaremos algumas obras para análise. Como veremos mais adiante, os trabalhos envolvendo o corpo reunidos no *Panorama* e *Bienal* abarcam uma enorme diversidade de suportes; todavia, entre diferentes propostas, é possível identificar uma série de temas ou questões recorrentes. Ao analisarmos as obras selecionadas das referidas exposições, procuraremos agrupá-las segundo afinidades temáticas. Deste modo, buscaremos discutir as peculiaridades da *arte do corpo* realizada no Brasil na década de 1990.

3.1. O 25º *Panorama de Arte Brasileira* (1997)

A 25ª edição do *Panorama de Arte Brasileira* foi inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 7 de novembro de 1997, permanecendo aberta ao público até o dia 21 de dezembro do mesmo ano. No ano seguinte, a mostra tornar-se-ia itinerante, rumando para o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (sendo lá exibida de janeiro a fevereiro de 1998), para o Museu de Arte Moderna da Bahia (de abril a

maio de 1998), e finalmente para o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), no Recife (de junho e julho de 1998).

Organizado pelo então curador-chefe do MAM de São Paulo, Tadeu Chiarelli, e realizado como parte das comemorações dos 50 anos do museu, o 25º *Panorama* teve dimensões maiores que suas edições anteriores. Chiarelli procurou reunir um grupo de obras de cada autor (em média, foram 4 obras por artista), o que implicou, pela primeira vez, a ocupação não apenas do espaço expositivo do MAM, mas também mais 700 metros quadrados do piso térreo do Pavilhão da Bienal de São Paulo.

Para selecionar os 36 artistas e 144 obras da mostra, Chiarelli visitou, entre 1996 e 1997, ateliês de artistas em 11 estados brasileiros. As viagens realizadas no país durante cerca de um ano e meio, afirmou Chiarelli em entrevista ao *Estado de São Paulo*, representaram um “ganho de qualidade” para a definição do recorte da exposição:

Antes o Panorama decorria de uma atitude passiva da instituição, que recebia portfólios e, a partir deles, fazia a escolha final; agora temos possibilidade de ir conferir no ateliê o que está sendo proposto, e pesquisar novos talentos em locais de reconhecida densidade de produção.¹

Embora Chiarelli tenha selecionado artistas de diversos estados do país (São Paulo, Pernambuco, Distrito Federal, Santa Catarina, Ceará, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Paraíba, Bahia, Paraná, Goiânia, Minas Gerais e Rio de Janeiro) predominaram na mostra de artistas de São Paulo: dentre os 36 artistas participantes da exposição, 17 eram paulistas.

Mesclando nomes emergentes e consagrados, o *Panorama* de 97 apresentou trabalhos de Alexandre Nóbrega, Brígida Baltar, Carlos Zílio, Cláudio Mubarac, Cristina Salgado, Déborah Paiva, Del Pilar Sallum, Edgard de Souza, Elder Rocha Lima Filho, Elias Muradi, Elisabete Savioli, Fábio Miguez, Fernando Lindote, Herbert Rolim, Iolanda Gollo Mazzotti, Iran do Espírito Santo, Ismael Nery, José Rufino, Keila Alaver, Mario Cravo Neto, Marta Strambi, Mônica Rubinho, Nazareth Pacheco, Paulo Buennos, Paulo Cesar S. Pereira, Paulo Pasta, Pedro Augusto, Rogério Ghomes, Rosana Monnerat, Rosana Paulino,

¹ CHIARELLI, Tadeu, apud MORAES, Angélica de. Sai listagem dos artistas do Panorama. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1997. Caderno 2, p. 17.

Rosângela Rennó, Santiago Vera Cañizares, Sonia Laboriau, Tunga, Vera Chaves Barcelos e Waltércio Caldas.

A presença de Ismael Nery dentre o elenco de artistas selecionados para o *Panorama* de 97 foi sem dúvida inusitada. Curiosamente, a 25ª edição do *Panorama* – uma mostra que, desde sua criação, em 1969, teve por objetivo “reunir obras contemporâneas de artistas com significativa expressão no cenário artístico nacional”,² exibia dentre seus trabalhos um desenho não datado de Nery, realizado provavelmente em meados da década de 1920 [fig. 20]. A respeito da inserção deste trabalho no *Panorama* de 97, Antônio Gonçalves Filho escreve no jornal *O Estado de São Paulo*:

A primeira imagem que o visitante encontra na primeira das salas do Panorama de Arte Brasileira, iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), é um desenho erótico de Ismael Nery. A presença da obra é perturbadora. O que faz um artista, morto em 1934, numa exposição que pretende mapear a produção brasileira dos dois últimos anos?³

Colocado logo na entrada da exposição, o desenho de Nery contrapunha-se à produção atual que o *Panorama* pretendia revelar. De fato, parecia anacrônico, deslocado em meio a uma mostra cujos trabalhos haviam sido produzidos, em sua maioria, nos anos de 1996 e 1997.

Por que razão a obra moderna de Nery – uma aquarela que representava um casal de amantes entrelaçados - havia sido escolhida para abrir o *Panorama*, uma exposição dedicada a revelar o que havia de mais contemporâneo na arte brasileira? O fato de o trabalho ter sido doado ao MAM pouco tempo antes daquela edição da mostra pelo casal Vicente e Mônica Morato não foi, ao certo, irrelevante. Provavelmente, a curadoria do MAM tomou o *Panorama* – mostra de maior destaque do museu – como a vitrine ideal para a exibição da obra recém adquirida. Entretanto, Tadeu Chiarelli procurou justificar a inserção do trabalho naquele *Panorama* de outro modo: argumentando haver importantes aproximações entre a produção artística de Nery e a arte brasileira dos anos 1990.

² apud CINTRÃO, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira: 1969-1997. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 8.

³ FILHO, Antônio Gonçalves. Panorama explora volta do corpo na arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1997. Caderno 2, p. 11.

No texto “Panorama 97: A Experiência do Artista como Parâmetro” (texto de apresentação da mostra, publicado no catálogo da exposição) Chiarelli discorre acerca do tema do 25º *Panorama*, e, após uma longa argumentação, relaciona-o ao trabalho de Nery:

Observando a cena artística brasileira atual e vivenciando sua produção nos últimos dois anos (...), foi visto que um eixo possível para reunir os artistas para essa edição seria (...) optar por agrupar obras que, de alguma forma, evidenciassem a supremacia de parâmetros capitaneados pelo corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo.

Dentro desse contexto, optou-se por trazer ao público do MAM de São Paulo, por meio do Panorama, artistas que, tendo o seu estar no mundo como parâmetro, trabalhassem com o corpo ou com a sua imagem, com os resíduos de sua ação no mundo e/ou com as emanções de sua memória afetiva, cultural e étnica.

Impossível pensar nessa problemática da arte dos anos 90 e não rememorar a existência subterrânea de uma espécie de tradição no campo da arte brasileira deste século que ampara as produções atuais (...).

Ismael Nery, por exemplo, desequilibrou, e ainda desequilibra, os vários discursos prontos sobre a arte brasileira – suas supostas especificidades, suas características mais “notáveis” – justamente por introduzir em sua obra (e sua obra se confunde com sua vida) o corpo enquanto instância, ao mesmo tempo física e subjetiva, enquanto sinal pela luta pela transcendência de seus limites e conjugação/fusão com outros corpos, outras subjetividades.

É nesse sentido que, durante os trabalhos de concepção do Panorama da Arte Brasileira do MAM de São Paulo, edição 1997, optou-se por colocar na entrada da mostra justamente um desenho de Ismael Nery, doado recentemente ao museu (...).

O desenho de Ismael Nery funciona como abertura desse Panorama por ser hoje, no acervo do MAM de SP, o parâmetro maior dessa “outra” arte, que agora se apresenta como principal tendência deste final de século. Tal desenho deixa evidente o entendimento da arte como espaço de representação do desejo de transcendência dos limites do corpo e da fusão com o outro (...).⁴

No texto de um folder distribuído aos visitantes da mostra (intitulado “Um Roteiro Possível para o Panorama”) Chiarelli também discute a presença de Nery na exposição, e explica melhor as características dessa “outra arte” à qual se refere:

⁴ CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 14.

Nery está presente neste Panorama como uma espécie de emblema, ou sinal de uma “outra” história da arte no Brasil, despreocupada tanto de um viés nacionalista, quanto de um viés apenas formal. (...)

(...) os artistas selecionados para integrarem esse Panorama, conformam uma determinada situação da arte atual brasileira, onde já parecem estar completamente superadas questões antes muito caras a nós: o nacionalismo (que pautou a produção brasileira até os anos 40/50) e o viés puramente formal (que foi a tônica de muitos artistas brasileiros após a Segunda Grande Guerra). Os artistas selecionados para este Panorama evidenciam o corpo e a memória como elementos fundamentais de suas obras, distanciando-se daquelas antigas tendências hegemônicas e se aproximando de um espírito mais próximo, talvez, de Ismael Nery que de Tarsila do Amaral.⁵

Ao mesmo tempo em que busca justificar a inserção de Nery no *Panorama* de 97, Tadeu Chiarelli define as características da produção reunida naquela mostra: a arte brasileira dos anos 1990, afirma o curador, não é nacionalista e tampouco puramente formalista. Os artistas do 25º *Panorama* - artistas que tomam “o seu estar no mundo como parâmetro” trabalham com “o corpo ou com a sua imagem, com os resíduos de sua ação no mundo e/ou com as emanções de sua memória afetiva, cultural e étnica”.

Conforme afirma Chiarelli, o *corpo* (e também a *memória* que, para o organizador da mostra, “também é uma dimensão do corpo”), é o grande tema do *Panorama* de 97. Este tema, declarou Chiarelli em entrevistas, não fora proposto de antemão: o organizador do *Panorama* afirmou tê-lo “encontrado” ao percorrer o país em busca de obras para a exposição:

Parti sem nenhuma disposição, mas acabei encontrando duas questões recorrentes: o corpo e a memória, que também é uma dimensão do corpo.⁶

Não saí com estas idéias predeterminadas. Mas, ao longo do processo de investigação do que seria um panorama da arte feita no país, acabei verificando esta tendência.⁷

Além de dar conta com o compromisso com o heterogêneo que todo Panorama deve ter, ou seja, de refletir diversas linguagens praticadas, busquei também centrar a mostra em questões recorrentes observadas no conjunto de trabalhos visitados. (...)

⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. Folha dobrada. São Paulo: MAM, 1997.

⁶ CHIARELLI, Tadeu, apud ALMEIDA, Livia de. Delírio Tropical – Arte Contemporânea Brasileira em duas mostras. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1998.

⁷ CHIARELLI, Tadeu, apud PAIVA, Anabela. Subversões corporais na arte do eu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1998. Caderno B, p. 1.

Uma das questões prediletas na atualidade é a memória tanto no sentido afetivo como etnológico; há também o corpo como representação ou registro.⁸

Embora o objetivo do 25º *Panorama*, conforme salientou Chiarelli em entrevistas e nos textos que escreveu sobre a exposição, foi o de reunir artistas que evidenciassem “o corpo e a memória como elementos fundamentais de suas obras”,⁹ muitos dos trabalhos da mostra, paradoxalmente, não pareciam fazer referência a quaisquer desses temas. Se, de fato, a questão do corpo se evidenciava em diversas obras daquele *Panorama*, num número expressivo de trabalhos da exposição – como as pinturas de Fábio Miguez, Carlos Zilio, Alexandre Nóbrega, Débora Paiva e Paulo Pasta – esta questão não estava de modo algum presente.

A presença do corpo no *Panorama de 97* foi realmente difusa, não apenas pelo fato de a exposição conter um grande número de trabalhos não relacionados ao tema principal da mostra (“o corpo e a memória”), quanto pelo fato de muitos artistas apresentarem o corpo enquanto algo ausente. Conforme escreve Chiarelli no texto “Um roteiro possível para o Panorama”, certos artistas presentes na exposição

(...) procuram resgatar a memória do corpo pelos índices de sua passagem, pelas marcas de sua ausência. Fundamentalmente metáforas da morte ou da transitoriedade da vida, os trabalhos de Rogério Ghomes, Elias Muradi, Nazareth Pacheco, Del Pilar Sallum e Marta Strambi, entre outros, parecem definir um tipo de arte onde a marca do corpo ausente é o elemento fundamental.¹⁰

Em diversas ocasiões, Chiarelli declara que “o corpo e a memória” são os principais temas do *Panorama de 97*; porém, segundo escreve o curador, estes não são os únicos temas presentes na exposição. Ainda no texto “Um roteiro possível para o Panorama”, Chiarelli expõe algumas outras questões que, em sua opinião, são apresentadas pelos artistas selecionados para integrarem aquela edição da mostra:

⁸ CHIARELLI, Tadeu, apud MORAES, Angélica de. Sai listagem dos artistas do Panorama. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1997. Caderno 2, p. 17.

⁹ CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 14.

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. Folha dobrada. São Paulo: MAM, 1997.

Uma série deles tentam (sic), por meio dos mais variados procedimentos, constituir suas poéticas em direção à manifestação da impossibilidade de comunicação entre os indivíduos. Fazem da arte uma metáfora da solidão e/ou da incomunicabilidade. Os trabalhos de Keila Alaver, Pedro Augusto, Rosana Monnerat, Cristina Salgado, Edgard de Souza, Elisabete Savioli, Iran do Espírito Santo, Mônica Rubinho e Waltercio Caldas – através das mais diferentes aproximações – dão bem a dimensão desta situação.

(...)

Rompidos os códigos hegemônicos da arte e todas as utopias, vários artistas no Brasil e no exterior, ao se debruçarem sobre suas próprias individualidades em busca de valores e sinais precisos de uma identidade única e intransferível, encontraram, como elementos constitutivos dessa mesma identidade, fragmentos de suas histórias pessoais, que se mesclam irremediavelmente com culturas e etnias das quais fazem parte. Os trabalhos de Mario Cravo Neto, Hilal Sami Hilal, Rosana Paulino, Paulo Cesar Pereira, José Rufino e outros, demonstram muito bem essa questão.

Por outro lado, se a busca da identidade individual e cultural levou alguns artistas a resgatarem os elementos visuais de suas culturas e etnias originárias, fez com que outros enveredassem para a poética investigação do próprio corpo, através de seus índices mais característicos, da simbolização de seus órgãos interiores, ou pelo caminhar em busca da memória autobiográfica. Aqui, mereceriam ser lembrados os trabalhos de Cláudio Mubarac, Herbert Rolim, Brígida Baltar, Elder Rocha, Paulo Buennos e Santiago Vera Cañizares.¹¹

A arte apresentada na exposição, assinala Chiarelli, surge num tempo em que foram rompidas “todas as utopias”: um tanto negativa - como uma grande parcela da *arte do corpo* surgida internacionalmente nos anos 1990 (vide capítulo 2) - a *arte do corpo* brasileira exposta no *Panorama* é repleta de “metáforas da morte ou da transitoriedade da vida” e de “metáforas da solidão e/ou da incomunicabilidade”. Na 25ª edição do *Panorama*, escreve o curador no catálogo da mostra, optou-se de fato por

(...) convidar artistas cujas obras, de alguma maneira, atestassem, de modo mais contundente, os dilemas que o sujeito contemporâneo vivencia hoje, cercado por todas as circunstâncias negativas que caracterizam este final de século e milênio.

Elemento integrante desta situação caótica, uma parcela muito significativa da melhor produção artística da atualidade parece oscilar entre um desejo de afirmação obsessivo de singularidade de artista – tanto pelo resgate de elementos vindos da memória individual e coletiva, quanto pela recorrência de registros de vivências específicas (...).¹²

¹¹ Ibid.

¹² CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 12-13.

Na passagem acima, o organizador da mostra afirma que a arte intimista e confessional da exposição – uma arte fundada, segundo escreve Fernando Cocchiarale, “basicamente na crença de um *eu* que se expressa”¹³ – relaciona-se a uma aguda “crise de final de século e milênio”. Diante da “situação caótica” gerada por esta crise, sugere o curador, os artistas tendem a voltar-se para si mesmos, convertendo seus trabalhos em registros de suas experiências pessoais.

Ao analisar as obras do *Panorama*, Chiarelli verifica que a arte brasileira do final dos anos 1990 é essencialmente autobiográfica: os artistas brasileiros do período “debruçam-se sobre suas próprias individualidades”, e apresentam em suas produções “fragmentos de suas histórias pessoais”. O fato de a arte contemporânea (especialmente a *arte do corpo*, tanto no Brasil quanto no exterior) converter-se numa espécie de *diário* – pois registro das experiências subjetivas do artista – é algo que diversos teóricos e críticos de arte brasileiros destacam. No texto que escreve para o catálogo do *Panorama*, Fernando Cocchiarale faz a seguinte colocação:

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. A atenção, talvez excessiva, aos processos de subjetivação inerentes à criação artística move, atualmente, mais que nunca (...) parcelas consideráveis da produção contemporânea, operando um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista.¹⁴

Tratando desta mesma questão, Katia Canton escreve em seu livro *Novíssima Arte Brasileira - Um Guia de Tendências*:

(...) o corpo passa a materializar comentários sobre sexo, morte, religião, decadência e espiritualidade e replicando um campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas. A memória corporal torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas, que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e intimidade de quem abre um diário.¹⁵

¹³ COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 97.

¹⁴ Ibid., p. 96.

¹⁵ CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 52.

A arte contemporânea do final do século 20 substitui a representação por uma noção de apresentação. Essa apresentação, processo que desvincula a arte da realidade externa (...) é imbuída agora de tonalidades pessoais, íntimas. (...) A evocação do corpo e da memória pessoal na arte contemporânea passam a ser bandeiras de resistência, demarcações da individualidade, impressões digitais que se contrapõem teimosamente a um panorama de comunicação à distância e tecnologia virtual, que tende a gradualmente anular noções de privacidade.¹⁶

No artigo “Longing for the body”, ontem e hoje” (originalmente escrito para o catálogo da mostra *Brazil: Body Nostalgia*¹⁷ e posteriormente publicado na revista eletrônica *Trópico*), Lisette Lagnado também afirma:

É verdade que um intimismo de natureza confessional assolou boa parte da produção artística. Sob o pretexto de lançar mão do relato, transferiu ao ambiente doméstico e familiar a fatura de sua iconografia. Isto é verificável na mania de colecionar coisas, sem ainda um destino definido, e agrupá-las em anedotas da história privada.¹⁸

Se Cocchiarale, Canton e Lagnado detectam uma mesma característica na arte contemporânea brasileira dos anos 1990 (o fato de ela ser intimista, confessional, autobiográfica, etc.), isto não ocorre, evidentemente, por coincidência: os três autores escrevem suas reflexões ao observarem uma mesma geração de artistas. Cocchiarale, conforme vimos, escreve tendo em mente as obras do *Panorama* de 97. Canton, por sua vez, analisa em seu livro trabalhos de artistas como Del Pilar Sallum, Elias Muradi, Keila Alaver, Rosana Paulino e Rosanna Monnerat (participantes do *Panorama* de 97) e também Rivane Neuenschwander Sandra Cinto, Tunga¹⁹ e Leonilson (participantes da *Bienal* de 98). Já Lagnado, ao investigar em seu texto o tema do corpo na arte contemporânea brasileira, cita uma artista participante do *Panorama* de 97 (Brígida Baltar) e analisa obras de vários dos artistas que integraram o segmento de arte contemporânea brasileira da XXIV *Bienal*:

¹⁶ Ibid., p. 64.

¹⁷ A mostra *Brazil: Body Nostalgia* teve curadoria de Katsuo Suzuki e foi realizada em 2004 em duas instituições: The National Museum of Modern Art de Tokyo e The National Museum of Modern Art de Kyoto. Os artistas participantes foram Tarsila do Amaral, Miguel Rio Branco, Adriana Varejão, Dias & Riedweg, Lygia Clark, Ernesto Neto, Mira Schendel, Brígida Baltar e Rivane Neuenschwander.

¹⁸ LAGNADO, Lisette. Longing for the body ontem e hoje. *Trópico* [on-line], ago.2005 [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>.

¹⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 51.

¹⁹ Tunga participou tanto do *Panorama* de 1997 quanto da *Bienal* de 1998.

Adriana Varejão, Daniel Senise, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Laura Lima, Leonilson e Rivane Neuenschwander.

O segmento de arte contemporânea brasileira da XXIV *Bienal*, como já apontamos, teve o mesmo objetivo do 25º *Panorama*: reunir obras de artistas que investigassem a questão do corpo. A seguir, discorreremos sobre a *Bienal* realizada em 1998; após isso, passaremos à análise conjunta das obras do *Bienal* e do *Panorama*.

3.2. A XXIV *Bienal de São Paulo* (1998)

A XXIV *Bienal de São Paulo* ocorreu entre 3 de outubro e 13 de dezembro de 1998. Realizada com um orçamento de R\$ 15 milhões, a mostra – um megaevento no qual foram exibidas obras de mais de 250 artistas – teve a curadoria geral de Paulo Herkenhoff. Ao lado de Adriano Pedrosa (curador-adjunto da exposição), Herkenhoff organizou a XXIV *Bienal* em cerca de um ano e meio, tendo o auxílio de uma equipe internacional de 80 curadores.

Dividida em quatro grandes segmentos (“*Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*”, “*Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*”, “*Representações Nacionais*”, e “*Arte Contemporânea Brasileira: Um/e entre Outro/s*”), a XXIV *Bienal* teve, segundo Julio Landmann (então presidente da Fundação Bienal de São Paulo), um “projeto político claro”: o de tomar o Brasil como seu ponto de partida. Organizada sob o conceito de antropofagia (originalmente estabelecido por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928), a Bienal de 98 procurou “abandonar a posição eurocêntrica da história da arte”, e centrar seus debates “a partir de uma ótica brasileira e de nossa história cultural”.²⁰

Tendo como tema a antropofagia, a XXIV *Bienal* apresentou, como era de se esperar, uma série de obras de modernistas brasileiros: no *Núcleo Histórico* da exposição, situado no terceiro andar do Pavilhão da Bienal, constavam – além de salas dedicadas a

²⁰ LANDMANN, Julio. Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998: p. 16-17.

Tarsila do Amaral e Maria Martins - trabalhos de Guignard, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Raul Bopp, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret.

Contando com uma ampla seleção de obras de artistas nacionais e estrangeiros, o *Núcleo Histórico* não se ateve apenas ao modernismo brasileiro. Entre os 116 artistas de diferentes períodos históricos escolhidos para integrar este segmento, estavam nomes como Alberto Giacometti, Alfredo Volpi, Armando Reverón, Bruce Nauman, Cildo Meireles, o grupo CoBra, Dennis Oppenheim, Eva Hesse, Francis Bacon, Gerhard Richter, Hélio Oiticica, Louise Bourgeois, Lygia Clark, René Magritte, Robert Smithson, Sigmar Polke e Vincent Van Gogh. Havia também, no *Núcleo Histórico*, salas especiais intituladas *Séculos XVI-XVIII* (na qual constavam obras de Albert Eckhout, Frans Post e Aleijadinho, entre outros); *Século XIX* (com obras de Rodin, Munch, Goya, Delacroix e Géricault), *Monocromos* (com Malevitch, Piero Manzoni, Mondrian, Lucio Fontana e Yves Klein) e *Dadá e Surrealismo* (com obras de Masson, Picabia, Max Ernst e Dalí, entre outros).

A seleção heterogênea de artistas do *Núcleo Histórico* demonstrou que, longe de tomar a antropofagia como um conceito unívoco (atado à noção oswaldiana de “devoração das influências estrangeiras e incorporação criativa delas na cultura brasileira”), a curadoria da *Bienal* de 98 trabalhou com um conceito ampliado de *antropofagia e histórias de canibalismos*. No verso da capa do catálogo do *Núcleo Histórico* – um volume com mais de 500 páginas que, além de conter reproduções das obras apresentadas na mostra, traz uma série de ensaios escritos pelos curadores da XXIV *Bienal* – um texto informativo esclarecia de que modo os organizadores da exposição foram imprimindo, gradativamente, novos significados à questão da antropofagia:

Em busca uma ocorrência de extrema densidade na história da cultura brasileira, a curadoria da XXIV Bienal chegou ao momento e ao conceito históricos de Antropofagia. Na história da arte, o conceito é profundamente não-eurocêntrico e orientou toda a XXIV Bienal, particularmente o Núcleo Histórico. No entanto, antropofagia tem significações múltiplas, diferentes, fluidas e densas, que foram pensadas crítica e poeticamente em vários níveis na seleção e articulação de obras e textos dessa Bienal. Nesse sentido, a curadoria construiu uma lista fragmentada de significados e abordagens possíveis ao conceito. (...) Durante um ano a lista cresceu e circulou como texto inacabado entre centenas de interlocutores que de alguma forma estavam envolvidos com a Bienal. Durante um ano a lista

permaneceu aberta a sugestões, adições, correções, mudanças, explicações e complicações da parte de todos (...). A lista incorpora a interpretação de muitos autores, críticos e curadores, de tal modo que paulatinamente a noção de autoria individual se dissolve para se tornar coletiva.²¹

Ao pensar as possíveis abordagens do conceito de antropofagia, a curadoria da XXIV Bienal chegou a uma lista extensa, que continha nada menos que 165 formas de antropofagia e canibalismo. Dentre os significados enumerados no catálogo do *Núcleo Histórico*, constavam itens como “transformação do totem em tabu”, “construção”, “desconstrução”, “hibridismo”, “mestiçagem”, “brasilidade”, “defesa contra a consciência enlatada”, “guerra”, “ditaduras”, “genocídio”, “autofagia”, “encontros e choques de cultura”, “voracidade”, “catequese”, “eucaristia”, “ato sexual (“comer”)”, “plágio”, “transgressão do tabu”, “escatologia”, “desejo”, “fusão amorosa e gozo”, “o corpo em pedaços”, “formação de uma nova cultura por meio de outras” “superação do passado colonial”, “transculturação”, “redução do espectro cromático”, “fronteiras entre o mundo humano e o não humano”, “conectividade”, “sincretismo”, etc.

O projeto de ambicioso Herkenhoff e sua equipe – reinterpretar toda a história da arte do séc. XVI à contemporaneidade à luz de um conceito ampliado de antropofagia - foi questionado por alguns críticos brasileiros, que viram na iniciativa menos uma proposta sólida do que uma operação problemática. Num encarte especial sobre a XXIV *Bienal* publicado em outubro de 1998 na revista *Bravo*, Daniel Piza discutia o tema da mostra:

A 24ª Bienal quer aproximar os pólos. O que antes eram salas especiais recebe agora o nome de Núcleo Histórico. Há um número maior de grandes nomes e uma interpretação que tenta apontar suas obras para tendências supostamente presentes, que seriam ilustradas pelas escolhas do comitê curador em sete regiões do planeta e também pelas representações nacionais, todas de acordo com a orientação central da Bienal. E que orientação é essa? Discutir “antropofagia e histórias de canibalismo”. Com base nesse conceito (...) pretende-se falar sobre a busca de identidades por culturas “não-eurocêtricas”, sobre a construção de híbridos que incorporam tradições estrangeiras, que as digerem segundo metabolismos locais e que as devolvem em linguagem nova, visceral, iconoclástica, formando uma cultura com a apropriação de outras. Com isso se poderia abocanhar também a arte atual, voltada a multiculturalismo, questões de identidade, etc.

²¹ HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Mas o projeto já esbarra no rótulo. A palavra “antropofagia” – celebrizada pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade em seu manifesto de 1928 – tem aplicação controversa (...). Como poderia valer para um conjunto amplo de estilos, períodos e abordagens históricas? Para ampliá-lo, os curadores listaram 95²² interpretações da idéia de antropofagia, de canibalismo estético. Entre elas, por exemplo, “defesa contra a consciência enlatada”, “mestiçagem”, “desejo”, “superação do passado colonial”, etc. Ou seja, as idéias vagas de Oswald em favor de uma cultura brasileira anticapitalista, matriarcal, auto-afirmativa e erotizada (...) seriam convalidadas num tema-coringa, útil para entender obras de artistas tão díspares quanto Van Gogh, Volpi, Aleijadinho e Bruce Nauman.²³

Numa crítica publicada também na *Bravo* em novembro de 1998, Teixeira Coelho questionava igualmente o tema da mostra organizada por Herkenhoff:

[Há um] problema da Bienal ao qual é inevitável retornar: a antropofagia. Van Gogh, Fontana, Reverón: antropófagos? Difícil. Como o curador Herkenhoff diz que se trata de uma tese, cabe o debate. A antropofagia, na Bienal, ora é de conteúdo (Bourgeois e a devoração do pai), ora de linguagem (Malevitch), ora da cor (Reverón; linda sala, mas nela não há “devoração das cores”, e sim insinuação dos matizes), ora só título (Klein e sua tela abstrata, ali só porque se chama *Grande Antropofagia Azul*). Assim, tudo é antropofagia – e, claro, nada o é.²⁴

Se alguns, como Daniel Piza e Teixeira Coelho, criticaram a XXIV *Bienal* por seu tema, outros, como Lisette Lagnado e Tadeu Chiarelli, avaliaram a proposta da exposição de modo positivo. Elogiando o fato de a *Bienal* de 98 ter adotado como ponto de partida uma questão brasileira, Lagnado escreveu que “desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e após o advento de “Tropicália”, não se tinha notícia de tamanho empenho no sentido de fomentar uma interpretação da história da arte emancipada da visão eurocêntrica”.²⁵ Já Chiarelli (escrevendo, como Daniel Piza, para o encarte especial da *Bravo*) afirmou que “conceber uma exposição como a 24ª Bienal de São Paulo”, que tinha a “antropofagia oswaldiana como-ponta-de-lança” era “uma atitude corajosa e estruturalmente canibalesca extremamente saudável”. Em sua opinião, embora a exposição corresse o risco de “submergir por sua extrema ousadia de se colocar (...) como emissora de uma interpretação

²² Como já dissemos, foram listadas não apenas 95, mas 165 interpretações da idéia de antropofagia.

²³ PIZA, Daniel. O museu deglutido. *Bravo* [suplemento especial sobre a XXIV Bienal de São Paulo], out. 1998, ano 2, nº. 13, p. 13 – 14.

²⁴ COELHO, Teixeira. Etnologia, metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo. *Bravo*, nov. 1998, ano 2, nº. 14, p.143.

²⁵ LAGNADO, Lisette. Longing for the body ontem e hoje. *Trópico* [on-line], ago.2005 [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>.

própria sobre a arte contemporânea”, o fato de ela correr “todos os riscos possíveis”, posicionando-se “de maneira concreta, autônoma e sem nenhum ranço colonizado” era “muito salutar”.²⁶

Dado que a XXIV *Bienal* tinha como objetivo, nas palavras de Paulo Herkenhoff, “introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história”,²⁷ seus organizadores procuraram dar, naquela edição da mostra, um maior destaque à arte nacional, especialmente a contemporânea. A presença da arte contemporânea brasileira na XXIV *Bienal* foi ampla: inserida no *Núcleo Histórico* e na mostra *Roteiros América Latina*, ela ganhou também, pela primeira vez, um segmento próprio: a mostra *Um e/entre Outro/s*, que ocupou o segundo andar do prédio da *Bienal*.

O segmento *Um e/entre Outro/s* foi dividido em dois eixos: *Um e Outro* (do qual participaram os artistas Adriana Varejão, Artur Barrio, Cildo Meireles, Courtney Smith, Daniel Senise, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Iole de Freitas, José Resende, Laura Lima, Leonilson, Lygia Clark, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Tunga e Waleska Soares) e *Um entre Outros* (do qual participaram Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Artur Omar, Claudia Andujar, Emmanuel Nassar, Ivens Machado, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz).

A mostra, conforme escreveu Adriano Pedrosa, evitou estabelecer “paradigmas totalizantes e últimos para se pensar a arte contemporânea brasileira” ou “precisar um panorama geral” da produção nacional: seu objetivo foi o de apresentar “uma entre muitas possíveis (...) organizações ou recortes conceituais da arte contemporânea brasileira”.²⁸

Na realidade, *Um e/entre Outro/s* não apresentou apenas um, mas dois recortes distintos sobre a produção contemporânea brasileira: cada um dos eixos em que foi dividida a exposição teve, além de um curador diferente, uma orientação conceitual diferente.

²⁶ CHIARELLI, Tadeu. A conexão do Brasil barroco. *Bravo* [suplemento especial sobre a XXIV Bienal de São Paulo], out. 1998, ano 2, nº. 13, p. 24-25.

²⁷ HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 23.

²⁸ PEDROSA, Adriano. Arte Contemporânea Brasileira. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 98.

Enquanto o eixo *Um entre Outros*, curado por Paulo Herkenhoff, reuniu trabalhos relacionados a preocupações sociais e políticas, a mostra *Um e Outro*, organizada por Adriano Pedrosa, centrou-se em questões do corpo e da subjetividade. Conforme apontou Pedrosa, *Um e Outro* – mostra que tomou o “tema canibalístico da fusão amorosa” como seu ponto de partida - procurou expressar, em seu conjunto de obras, questões “subjetivas” e “psicanalíticas”:

Este eixo, o do Um e Outro – mais psicanalítico, subjetivo (...) - inicia-se com o tema canibalístico da fusão amorosa (...). Não se trata, é claro, de uma defesa da psicanálise, nem tampouco da utilização da psicanálise como base teórica para uma argumentação ou tese. O que há é a utilização de certos contos da psicanálise (Freud, Lacan) para elaboração de um outro texto. Na fusão amorosa, os dois amantes, apaixonados, desejam incorporar um ao outro, fundir-se, tornar-se um. O medo de perder o objeto amado faz com que o amante queira ingerir e deglutir o outro – daí talvez a voracidade da mordida e do beijo, o desejo pelos fluidos do corpo do outro. Infelizmente, a fusão é um desejo utópico, fadado a ser frustrado, não realizado – o mais próximo dela que os amantes podem chegar é a penetração. A fusão amorosa se articula com o duplo, a simetria, o espelho, o corpo em pedaços, os pedaços do corpo, a carne, a pele, a cicatriz, o nascimento, a invaginação, o abrigo, a nave, o entorno.²⁹

Em *Um e Outro*, a questão da antropofagia esteve menos ligada a um sentido de “apropriação cultural” ou “brasilidade” do que esteve relacionada à materialidade do corpo: “autofagia”, “voracidade”, “ato sexual” “desejo”, “fusão amorosa e gozo” e “o corpo em pedaços” (para voltarmos a algumas das “165 formas de antropofagia e canibalismo” enumeradas pela curadoria da XXIV *Bienal*) foram alguns dos sentidos assumidos pelo termo na mostra organizada por Pedrosa.

“Um e Outro”, escreveu o curador, partiu “claramente de um tema ou motivo” (a questão da fusão amorosa) “para desenvolver e trilhar através do espaço expositivo uma cadeia de outros temas”. Por isto, acrescentou Pedrosa, a mostra apresentou “um percurso de forma quase que textual”.³⁰ De fato, a exposição foi estruturada de modo a construir uma narrativa: certas obras tratavam do desejo e do encontro sexual, outras da fecundação e do

²⁹ PEDROSA, Adriano. Um e Outro. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 100.

³⁰ PEDROSA, Adriano. Exposição, hipertexto. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 111.

nascimento, outras da morte e da fragmentação do corpo, etc. Em um texto escrito para o site da XXIV *Bienal*, Pedrosa discorreu sobre os temas de *Um e Outro*, e apontou quais dos artistas da mostra conectavam-se a cada um dos temas:

A partir da fusão (amorosa com Daniel Senise, Leonilson, Edgard de Souza, e dos elementos, com José Resende) surge o tema dos espelhos (Cildo Meireles, Iole de Freitas, Lygia Clark, Leonilson), do duplo e da simetria (com Edgard, Leonilson, Tunga, Senise, Valeska Soares). A partir dessas, o corpo em pedaços e os pedaços do corpo (Adriana Varejão, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco). A carne, a pele, a cicatriz (com Artur Barrio, Ernesto Neto, Sandra Cinto, Rosângela Rennó, Leonilson, Courtney Smith, Adriana). Os temas que se seguem são os do nascimento, do abrigo, da invaginação, da nave-mãe (Edgar, Ernesto, Rivane Neuschwander).³¹

Vale assinalar que o processo curatorial de *Um e Outro* ocorreu de modo distinto daquele do *Panorama* de 1997. Se, para organizar o *Panorama*, Tadeu Chiarelli viajou por todo o país - constatando então que a questão do corpo aparecia como uma tendência - Adriano Pedrosa trabalhou de modo inverso: partindo de um tema predefinido, ele procurou obras que pudessem se encaixar nele. Na construção de *Um e Outro*, a interferência de Pedrosa sobre os trabalhos da exposição foi significativa: longe de apenas selecionar obras, o curador também sugeriu modificações nelas:

Sento-me com o artista, apresento nosso recorte, nossa leitura, nossa proposta de apropriação. Nesse processo, a formatação, o diálogo e a troca são imprescindíveis. Em determinados momentos, sugerimos novos suportes, novas dimensões, diferentes inserções arquitetônicas. As obras aparecem e se justapõem de forma articulada.³²

Uma outra diferença em relação ao *Panorama* é que *Um e Outro* não teve como prioridade revelar novos nomes e novas obras: se havia na mostra diversos trabalhos do final dos anos 1990, estes conviviam com obras produzidas nas décadas de 1960, 70 e 80. Segundo Pedrosa,

³¹ PEDROSA, Adriano. Um e Outro. In *XXIV Bienal de São Paulo* [on-line]. [acesso 9 jun. 2007]. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/bra/pout02a.htm>>

³² PEDROSA, Adriano. Curadoria, processo. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 114.

A prioridade foi a construção da exposição – e não novos nomes, novas obras. É como um tecido que precisa ser escrito lentamente, com edições e ajustamentos cuidadosos ao longo dos meses. (...) Trata-se de uma exposição coletiva; é preciso dar sentido ao grupo. A operação é fina e aprofunda-se à medida em que o tema passa, que as obras crescem em número e dialogam entre si. Desde o início, há, então, algumas obras (e não nomes) que são apontadas como primeiras linhas de um texto ou recorte sobre a produção nacional. A partir delas surgem outras que amarram questões, adensam relações. Formam-se pequenos conjuntos a partir dos quais abrem-se e atravessam outros.³³

Embora a mostra curada por Pedrosa e aquela organizada por Chiarelli tivessem objetivos relativamente diferentes (apresentar um recorte sobre a arte brasileira dos anos 1960 aos 1990, no caso da primeira, e mapear a produção emergente no final da década de 1990, no caso da segunda), a exposição *Um e Outro* e o *Panorama* de 1997 tiveram, sobretudo, aproximações: ambos apresentando o corpo como uma questão fundamental, tanto o *Panorama* quanto o eixo *Um e Outro* da *Bienal* exibiram obras de Tunga, Nazareth Pacheco, Edgard de Souza e Rosângela Rennó. Além de terem quatro artistas em comum, o *Panorama* e a *Bienal* tiveram também obras em comum: em ambas as mostras, figuraram fotografias da série *Cicatriz*, de Rosângela Rennó, objetos de uma mesma série de Nazareth Pacheco e a escultura *Sem Título* (1997), de Edgard de Souza [figs 21-22].

Há ainda uma outra similaridade entre o eixo *Um e Outro* da *Bienal* e o *Panorama*: se na primeira mostra o tema do corpo se desdobra em uma série de outros temas, isto também ocorre na segunda. Ao observarmos as duas exposições, podemos verificar a existência de diversas temáticas recorrentes: a questão do desejo (ou da “fusão amorosa”); os temas do nascimento e da morte; a fragmentação do corpo (“a pele”, “a carne”, “o corpo em pedaços/os pedaços do corpo”); a problematização da identidade (ou a relação entre obra e autobiografia); a questão da ausência do corpo, etc.

Embora os trabalhos do *Panorama* e da *Bienal* variem enormemente quanto a seus suportes – constam, dentre as obras selecionadas para estas exposições, desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, *assemblages*, instalações e performances – deve-se considerar as afinidades temáticas existentes entre eles. Ao examinarmos algumas das obras do *Panorama* e da *Bienal*, a seguir, não tomaremos cada uma delas isoladamente (o que resultaria num retrato pouco claro da questão do corpo na arte contemporânea brasileira),

³³ Ibid.

mas procuraremos agrupá-las segundo suas afinidades de tema. A partir das questões recorrentes em ambas as mostras, procuraremos investigar de que modo o corpo foi trabalhado por uma série de artistas brasileiros que se destacaram nos anos 1990.

Alguns dos temas que discutiremos em seguida (a fusão amorosa, a fragmentação do corpo, etc.) são aqueles que Adriano Pedrosa aponta como temas da mostra *Um e Outro*; outros (a morte e a ausência do corpo, a solidão e a incomunicabilidade, o registro da individualidade do artista, etc.) são aqueles indicados por Tadeu Chiarelli nos textos de apresentação do *Panorama* de 97.

Vale sublinhar que, ao analisarmos determinados trabalhos segundo determinados temas, não estamos propondo “classificações” rígidas de obras; além de muitos dos temas do *Panorama* e da *Bienal* se inter-relacionarem (de modo que é possível associar certas obras a mais de um tema), muitas das obras das exposições em questão admitem diferentes interpretações. O que se segue, portanto, é uma proposta (dentre várias possíveis) de análise da arte do corpo reunida no 25º *Panorama* e na XXIV *Bienal*

3.3. As obras do *Panorama* de 97 e do eixo *Um e Outro* da *Bienal* de 98

Uma das questões que discutimos ao falarmos do 25º *Panorama* foi o fato de esta exposição ter apresentado, entre seus trabalhos contemporâneos, uma obra de Ismael Nery [fig.20]. Segundo Tadeu Chiarelli, conforme vimos, a inserção do trabalho na mostra não havia sido gratuita, mas estratégica: colocado na entrada do *Panorama*, o desenho funcionaria como uma espécie de “emblema”, servindo tanto para enunciar o tema da mostra (“o corpo e a memória”) quanto para indicar a necessidade de compreensão da arte atual frente à tradição. Nery, argumentou Chiarelli, havia sido um pioneiro: pelo fato de ter trabalhado com “o corpo enquanto instância, ao mesmo tempo física e subjetiva, enquanto sinal pela luta pela transcendência de seus limites e conjugação/fusão com outros corpos”, o

artista haveria antecipado uma questão que reapareceria com força na arte do final do século XX.³⁴

Que Nery tenha tido uma influência tão decisiva sobre a arte do corpo realizada no Brasil nos anos 1990, como sugere Chiarelli (o artista teria sido o representante de uma tradição que “ampararia os trabalhos atuais”), é, sem dúvida, algo a ser discutido. Não estaria Nery distante demais da produção contemporânea para sequer poder influenciá-la? Não seriam artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica fontes muito mais relevantes para a arte contemporânea brasileira? Ou ainda, não seriam as tendências internacionais da “arte abjeta” e da “arte pós-humana” ainda mais importantes para a *arte do corpo* surgida no Brasil nos anos 1990?

Longe de exercer qualquer influência sobre a produção atual, Nery apenas se insere no *Panorama* pelo fato de seu desenho apresentar uma temática cara a diversos artistas trabalhando com o corpo nos anos 1990. “Tal desenho”, escreveu Chiarelli, “evidencia o entendimento da arte como espaço de representação do desejo de transcendência dos limites do corpo e da fusão com o outro”.³⁵

Realizado em meados da década de 1920, o trabalho de Nery descreve um encontro sexual. Nele, duas figuras - uma feminina, vista de perfil, e outra masculina, mostrada frontalmente - se mesclam de modo que não é possível precisar os limites entre uma e outra. A incorporação de uma figura pela outra, na obra, dá origem a um híbrido: amalgamados, o homem e a mulher convertem-se num organismo hermafrodita, dotado de três braços e três pernas.

A questão apresentada por Nery - a do desejo de união com o outro que, por sua intensidade, conduz à fusão entre os corpos dos amantes - é explorada por Edgard de Souza em diversos de seus trabalhos. *Sem título (dois corpos)* [fig. 23] - obra de 1997 apresentada na *Bienal* - é uma escultura de bronze pintada na cor branca, colocada sobre um pedestal de gesso. Nela, dois homens, postos frente a frente, partem um em direção ao outro. Do encontro entre as figuras (que parecem “mergulhar” uma dentro da outra) forma-se uma configuração corporal impossível: unidos em forma de arco, os amantes perdem suas

³⁴ CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 14.

³⁵ Ibid.

cabeças e seus braços. Como no desenho de Ismael Nery, a fusão amorosa origina um terceiro corpo que, se por um lado realiza o utópico desejo da completude total (os amantes, unidos num só corpo, efetuam a simbiose última), por outro cria uma aberração: a união definitiva – espécie de amor levado às últimas consequências – implica a perda da integridade corporal original dos amantes.

Escrevendo sobre esta obra, o crítico Carlos Basualdo observa que, se há beleza e harmonia nas formas apresentadas pelo artista (há, na escultura, uma preocupação com a simetria, o equilíbrio e a suavidade das formas), há nela também algo de incongruente: anômalas, as formas corporais do trabalho “revelam-se, diante de um olhar atento, como emanções de um caráter ambigualmente monstruoso”.³⁶

Nem sempre, entretanto, emergem corpos anômalos das obras em que Edgard Souza desenvolve os temas da união e da fusão com o outro. O objeto *Sem título* (1997) [fig. 24] exposto no *Panorama*, por exemplo, sequer apresenta figuras humanas: trata-se tão somente de uma cadeira de madeira. Como *Sem título (dois corpos)*, a cadeira é um objeto simétrico composto por um rebatimento de formas: ela possui não apenas um, mas dois encostos, posicionados face a face. O assento com dois encostos sugere um uso específico: ele é, para utilizar um termo do próprio artista, uma “namoradeira” a ser ocupada por dois amantes. Na escultura, têm-se não a representação do encontro entre os corpos (ou do ato sexual), mas uma sugestão dele: como inúmeros artistas trabalhando com o corpo nos anos 1990, Souza escolhe, nesta obra, evocar o corpo ao invés de oferecer uma imagem acabada dele.

Por vezes, na produção do artista – especialmente em seus trabalhos fotográficos – o tema da união com o outro se confunde com o tema do auto-erotismo. À primeira vista, a fotografia *Sem título* (1998) [fig. 25], mostrada na *Bienal*, sugere um encontro entre dois amantes: nela, dois homens nus, de mãos dadas, parecem querer rumar a um local distante, para além dos limites do anteparo que serve de fundo à fotografia. Os homens que partem juntos são, entretanto, um só: *Sem título* é, na realidade, um auto-retrato em que Souza contracenava consigo mesmo. A obra - uma montagem feita a partir de registros fotográficos de performances privadas realizadas no ateliê do artista – refere-se tanto a um amor

³⁶ BASUALDO, Carlos. Edgard de Souza. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.10.

narcisista quanto a um desejo entre iguais: se há, na fotografia, o envolvimento romântico do indivíduo com seu próprio duplo, há nela também uma inequívoca poética homoerótica.

Elementos recorrentes na obra de Edgard de Souza, a representação do desejo e o homoerotismo informam também a produção de José Leonilson, artista que participa da *XXIV Bienal* com uma série de trabalhos sobre o amor e a sexualidade. Realizados entre meados dos anos 1980 e o início dos anos 1990, os bordados, telas e desenhos de Leonilson expostos na *Bienal* dialogam em muitos aspectos com a produção de Souza: conforme observa Adriano Pedrosa no catálogo da mostra *Um e Outro*, ambos os artistas - embora trabalhem com “materiais e suportes diversos” – apresentam em suas obras imagens de “dois sujeitos [que] se encontram, se fundem, se olham, se partem, se duplicam nos encontros e embates da paixão, do desejo e da solidão.”³⁷

A trajetória artística de Leonilson, de acordo com Lisette Lagnado,³⁸ apresenta três fases distintas: nos primeiros anos de sua carreira (1983-88) - época em que ainda busca sua identidade artística – o artista dedica-se principalmente à pintura. Como muitos de sua geração (a chamada “Geração 80”, envolvida com um retorno ao “prazer da pintura”), Leonilson cria, no período, telas alegres e coloridas de grandes formatos. Já num segundo momento, entre 1989 e 1991, o artista inclina-se para temas românticos e adota o desenho como seu meio de expressão principal. Na última fase de sua carreira, por fim, (1992-1993) o artista realiza trabalhos sobre a fragilidade de sua condição e a certeza de sua morte próxima: soropositivo, Leonilson falece em 1993, dois anos após ter se descoberto portador do HIV.

Rios de Palavras (1987) [fig. 26], um trabalho típico da fase inicial da carreira do artista, já apresenta questões que se tornam dominantes em sua poética entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990: o tema do encontro amoroso, o romantismo e o homoerotismo. Na pintura, uma representação idealizada e onírica da união amorosa, dois rapazes - que parecem flutuar em meio a vapores coloridos - conectam-se por meio de dois elementos: um átomo (símbolo que sugere uma união mágica ou alquímica) e um rio

³⁷ PEDROSA, Adriano. Leonilson, Edgard de Souza. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 104.

³⁸ LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995, p. 29.

(metáfora de ligação entre os amantes). A conexão entre dois amantes, tema de *Rios de Palavras*, aparece também em *Jogos Perigosos* (1989) [fig. 27], tela que indica o rumo estilístico que a produção de Leonilson vai tomando ao longo do tempo. Na obra, duas figuras humanas - cada qual de um dos lados de um rio - encontram-se unidas por uma ponte. Novamente, tem-se no trabalho a sugestão de um encontro amoroso através de um elemento gráfico que simboliza a ligação; porém, na obra de 1989, o estilo de Leonilson já aparece modificado: a tela – que não é encarada propriamente como uma pintura – assemelha-se mais a um desenho. Em *Jogos Perigosos*, o artista trabalha de maneira bem mais sintética que em *Rios de Palavras*: as figuras, simplificadas, são compostas com apenas duas cores (branco e preto) e não mais apresentam traços fisionômicos.

Três desenhos de Leonilson expostos na *Bienal* – dois deles sem título, realizados em 1989, e um deles chamado *Extreme Necessity Between Two People*, realizado em 1990 – demonstram como a questão do encontro sexual e amoroso foi sendo tratada de maneira cada vez mais simples pelo artista. Uma das obras não intituladas de 1989 [fig. 28] é uma pequena folha de papel branco (32,5 x 24,5 cm) que contém um pequeno rio azul-acinzentado em formato de disco. Nele, duas figuras humanas aparecem (como em *Jogos Perigosos*) ao mesmo tempo afastadas e unidas: navegando em barcos diferentes, e diametralmente opostas, os amantes têm suas cabeças ligadas por uma ponte. O desenho, que neste trabalho é reduzido, num outro trabalho sem título, de 1989 [fig. 29], é ainda menor: nele, uma minúscula bolha azul – espécie de “cápsula protetora” que abriga um casal de amantes - perde-se no espaço em branco da pequena folha de papel (31 x 22 cm).

Menos minimalista que este trabalho, mas ainda muito sintética, é a obra *Extreme Necessity Between Two People* (*Extrema Necessidade Entre Duas Pessoas*, 1990) [figs. 30-31]. Como nos dois desenhos mencionados acima, Leonilson deixa, em *Extreme Necessity* (...) um grande espaço em branco em torno das figuras desenhadas: na obra, toda a composição é centrada na parte superior esquerda da folha branca. O trabalho é composto de três colunas de cor (amarelo, azul-marinho e vermelho) que formam um pequeno retângulo. No desenho, não há uma representação naturalista de dois corpos, mas duas formas geométricas – as duas primeiras colunas coloridas - que sugerem formas humanas. Um detalhe em especial torna inequívoca a percepção das formas amarela e azul

como dois corpos: do homem amarelo, projeta-se uma pequena área alongada que invade a forma azul. O símbolo é imediatamente reconhecível: uma forma fálica. *Extreme necessity* (...) traz, como muitos trabalhos de Leonilson, a palavra escrita como um elemento compositivo: além de conter o título do trabalho (as palavras “extreme necessity between two people” circundam as figuras coloridas), o desenho apresenta a palavra “no” (não) repetida quinze vezes, formando uma coluna de texto que separa as áreas coloridas. O conjunto de palavras (“no, no, no...”) sugere uma barreira ou interdição posta entre os amantes: mesmo a despeito dela, entretanto, o desejo se consuma na penetração.

A união de dois corpos, uma das questões mais presentes nas obras de Leonilson e Edgard de Souza, emerge também como tema numa performance de Laura Lima. Na proposta de Lima apresentada na XXIV *Bienal* – um trabalho sem título, da série chamada *Homem=Carne/Mulher=Carne* [fig. 32] – dois homens, unidos pelos quadris por meio de um aparato de pano, levam adiante uma instrução dada pela artista: percorrer o espaço expositivo da mostra até terem suas forças esgotadas.

À primeira vista um trabalho carregado de erotismo – atados pelos quadris, os dois homens parecem ilustrar o tema da fusão amorosa, tão presente na mostra *Um e Outro* – a performance de Laura Lima alude, na realidade, não a um encontro sexual prazeroso, mas à própria impossibilidade do prazer. Conforme observa Lisette Lagnado,³⁹ há uma “frustração de base” regendo cada trabalho da série *Homem=Carne/Mulher=Carne*: a artista, que deliberadamente investiga meios de “debilitar o sujeito”, obriga seus *performers* a “repetir à exaustão gestos travados”, até o limite da resistência física do corpo.

O fato de a artista nomear os participantes de suas performances de “homens carne” ou “mulheres carne” não é, certamente, irrelevante: como aponta Octavio Zaya, o corpo é reduzido a um objeto na obra de Lima:

Em seu trabalho, o corpo é indiferenciado das coisas. É um objeto moldável; é carne. Não há nele caráter ou identidade, mas um corpo qualquer, condenado a obsessividade de repetir situações e gestos como se não houvesse nenhum outro

³⁹ LAGNADO, Lisette. Obra da distância. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line].[acesso 30 dez. 2005]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.

propósito para sublinhar a impossibilidade da transcendência, a falta de comunicação.⁴⁰

Exaustão, restrição e frustração – aliados a uma falta de propósito e à impossibilidade da transcendência e do prazer – são elementos que informam as performances da série *Homem=Carne/Mulher=Carne*. Na performance apresentada na *Bienal*, o encontro entre os dois participantes é desprovido de potência erótica: protagonizando um falso enlace amoroso, os dois homens – ligados por meio de um artifício e executando uma ação cansativa e sem sentido – não têm como obter qualquer gratificação do contato físico.

Para Lisette Lagnado, a arte do corpo de Laura Lima – que “levanta uma série de questões relativas à condição do homem na era presente” – assinala uma evidente ruptura com os preceitos libertários da *body art* dos anos 1960 e 70:

A participação do corpo na arte atual perdeu os objetivos que norteavam os movimentos dos anos 60-70, a saber, as lutas políticas em prol de uma produção simultaneamente social e desejante. Historicamente, o projeto emancipativo do homem, que consistia em romper uma tutela imposta por ele mesmo, não foi resolvido (...). No lugar, irrompeu um discurso da retração, cuja premissa se resume em tolher, ao invés de libertar, o conceito de homem.

Laura Lima escancara a melancolia de nossa miséria humana: obra da distância, da falta de contato entre indivíduos e do adiantamento incessante da satisfação do desejo. A relação com o outro é traduzida em energia contida, por vezes até repressiva.⁴¹

A retração, a melancolia, a distância e a falta de contato entre os indivíduos – questões que Lisette Lagnado associa à obra de Laura Lima – permeiam claramente duas outras obras do *Panorama* e da *Bienal*: uma escultura sem título de Edgard de Souza e uma instalação de Keila Alaver.

Exposto na *Bienal* e no *Panorama*, o trabalho de Souza, realizado em 1997 [figs. 21-22], é uma escultura em madeira castanha colocada sobre uma base branca. Formada pela justaposição de 25 quadriláteros de gesso, e medindo aproximadamente 2 metros quadrados, a base – um grande tablado que se eleva a 21 centímetros do chão – é o elemento que dá suporte a uma pequena peça de madeira: um bebê esculpido em tamanho

⁴⁰ ZAYA, Octavio. Laura Lima. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line]. [acesso 30 dez. 2005]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.

⁴¹ LAGNADO, op. cit.

natural. Realista, a escultura reproduz fielmente as formas de um recém-nascido: o menino - que tem os olhos constrictos, a boca entreaberta, e os braços, mãos e pernas recolhidos - parece chorar. Longe de constituir apenas um pedestal, a grande superfície branca sobre a qual é colocado o menino é parte importante da composição da obra: como observa Carlos Basualdo, a plataforma de gesso e a escultura em madeira “pertencem um ao outro mutuamente”: ao mesmo tempo em que “a sequencialidade dos blocos brancos (...) permite distinguir o menino em sua invisibilidade”, “a densidade compacta da figura de madeira é o que outorga a grandiosidade desértica à plataforma de gesso”.⁴² Se a figura do recém-nascido já alude, por si só, a um estado de intenso desconforto, a base sobre a qual ela é colocada imprime ainda mais dramaticidade à peça: é o abandono do bebê em meio a um espaço amplo e inóspito o que transmite ao trabalho uma sensação de solidão.

A solidão e a frieza, elementos presentes nesta escultura de Edgard de Souza, surgem também fortemente na instalação que Keila Alaver apresenta no *Panorama*. O trabalho – um conjunto de peças da série *Despelamento*, de 1997 [figs. 34-35] – consiste em sete suportes de metal sobre os quais estão dispostos fragmentos de couro branco moldados a partir de formas do corpo humano. Diferentemente da obra de Souza que acabamos de discutir – na qual o desprazer, a frieza e o abandono surgem atrelados ao tema do nascimento – na instalação de Alaver estas mesmas questões emergem de um trabalho que remete à morte.

Colocadas sobre bases metálicas, as figuras alvas e ocas aludem diretamente a cadáveres: elas se assemelham a corpos humanos (ou a restos de corpos humanos) dispostos sobre macas ou mesas de dissecação. Os títulos das peças – “despelamento tronco mulher”, “despelamento braço homem”, “despelamento perna criança”, e assim por diante – oferecem descrições técnicas de cada um dos fragmentos de corpos: como Laura Lima, que se refere aos participantes de suas performances como “homens carne” e “mulheres carne”, Alaver coloca em questão a objetificação do corpo humano. Reduzidos a objetos, os corpos apresentados no trabalho são passivos: eles entregam-se ao escrutínio e à manipulação, como numa autópsia ou aula de anatomia.

⁴² BASUALDO, op. cit., p. 13.

No capítulo anterior, vimos que, internacionalmente, um fascínio pela morte e pelo trauma inscreveu-se em trabalhos de diversos artistas investigando a questão do corpo nos anos 1990. Na arte brasileira, igualmente - para retomarmos as palavras de Tadeu Chiarelli - “metáforas da morte ou da transitoriedade da vida” foram também abundantes. Três obras expostas na *Bienal* – além da instalação de Keila Alaver, mostrada no *Panorama* - demonstram que tendência da “arte mórbida”, tão presente no panorama internacional, repercutiu na arte brasileira: uma instalação de Adriana Varejão, um objeto de Artur Barrio e uma fotografia de Miguel Rio Branco.

Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho (1998) [figs. 36 e 37] , instalação que Adriana Varejão apresenta na mostra *Um e Outro*, é um estudo sobre uma obra de Pedro Américo: a pintura *Tiradentes esquartejado* (1893), apresentada no *Núcleo Histórico* da XXIV Bienal [fig. 38]. No trabalho, Varejão toma a cena retratada por Américo – o momento em que, após ter sido enforcado, o mártir tem seus restos mortais expostos em praça pública – e a transforma, criando a partir dela uma série de 21 pinturas. Realistas, as telas são pintadas de modo a imitar espelhos: dispostas no interior de um espaço cúbico branco, elas “refletem” o corpo dilacerado do herói como se ele estivesse colocado no centro da sala.

Para compor a instalação, Varejão construiu, em seu ateliê, uma sala de proporções idênticas àquela que foi montada na *Bienal*. Depois, pendurou no centro dela um manequim fragmentado, semelhante à figura humana retratada por Américo. Após isso, posicionou diversos espelhos nas paredes do ambiente. Finalmente, os espelhos foram fotografados e a imagem refletida em cada um deles foi reproduzida em pintura.

A instalação – que reproduz, na *Bienal*, a espacialidade original do ambiente montado no ateliê da artista – cria um efeito perturbador: *Tiradentes*, que tem sua imagem refletida em todos os “espelhos” (na realidade, pinturas), não está fisicamente presente na sala. Ao adentrar o ambiente criado pela artista, o espectador olha para espelhos que refletem não a sua própria imagem, mas a imagem fantasmagórica do herói: o espectador é levado, momentaneamente, a “experimentar a morte”, a ocupando a posição do homem esquartejado.

Se nas instalações de Adriana Varejão e Keila Alaver referências à morte são evidentes (em ambas as obras, representações de cadáveres são abundantes), em trabalhos de Miguel Rio Branco e Artur Barrio o tema da morte é evocado de modo indireto. Em *Hell Dyptich* (1993-94) [fig. 39], díptico fotográfico de Miguel Rio Branco, a imagem de uma pintura clássica representando o inferno é colocada ao lado da fotografia de uma tira de gaze jogada sobre o chão. Aparentemente díspares, as duas imagens estabelecem um forte diálogo: as linhas das figuras humanas vistas à esquerda equivalem às linhas descritas pela gaze na fotografia da direita. No díptico, Rio Branco estabelece uma narrativa: tem-se a impressão de que os corpos da primeira imagem degradam-se nos trapos sujos e rotos da segunda, transformando-se em num material em decomposição.

A putrefação dos materiais e dos corpos, que no trabalho de Rio Branco é apenas sugerida, na obra de Artur Barrio exposta na mostra *Um e Outro* ocorre literalmente: o *Livro de Carne*, concebido em 1979 e reproduzido para a *Bienal* de 1998, é um objeto orgânico que apodrece diante do público [figs. 40-41].

É interessante observar como a proposta original de Barrio - a de apresentar uma obra efêmera, que fatalmente entraria em decomposição - foi adaptada ao espaço expositivo asséptico da *Bienal*: a peça de carne cortada em formato de livro, que com o passar do tempo transpirava e exalava um forte odor, era trocada por uma nova a cada 3 ou 4 dias, antes que entrasse num estado de deterioração demasiadamente avançado. Além de ser regularmente substituído, o *Livro de Carne* era hermeticamente encerrado numa caixa de vidro: impedindo que cheiro podre se alastrasse, a caixa poupava o espectador de um contato com a peça abjeta.

Uma interpretação já clássica a respeito dos trabalhos de Barrio envolvendo materiais orgânicos é a de que estes trabalhos, datados dos anos 1960 e 70, possuíam um claro objetivo político: o de denunciar as atrocidades cometidas durante o período da ditadura militar no Brasil. De acordo com esta interpretação, propostas como as *Trouxas Ensangüentadas* (sacos de pano contendo sangue, carne e ossos, jogadas em vias públicas) ou mesmo o *Livro de Carne* seriam obras socialmente críticas: nelas, o emprego de substâncias orgânicas serviria para aludir aos corpos violentados pelos agentes do regime ditatorial.

Quase vinte anos após a sua concepção, o *Livro de Carne* que é reeditado na XXIV Bienal emerge num contexto social e artístico completamente diverso: diante de um panorama em que a *arte abjeta* afirma-se internacionalmente, o trabalho parece mais sintonizar-se com esta tendência artística dos anos 1990 do que fazer um comentário à situação social do Brasil nos anos 1960 e 70. O livro - que, não apenas pelo material do qual é feito, mas também pelo modo como é exposto, lembra determinadas obras de Damien Hirst e Marc Quinn (vide capítulo 2) - pode sem dúvida ser reinterpretado frente à questão do abjeto.

Diferentemente do que afirma Lisette Lagnado – para quem a supervalorização do corpo na arte brasileira “não resvalou na chamada "arte abjeta", que tomou conta de muitas exposições internacionais”,⁴³ a poética do abjeto repercutiu de algum modo na cena nacional: embora com menos virulência que internacionalmente, houve, na arte brasileira dos anos 1990, um acentuado interesse pela morte, por corpos enfermos e danificados, pelos fluidos e excrescências corporais e pela decomposição e fragmentação dos corpos.

A fragmentação dos corpos, questão que acompanha muitos dos trabalhos que discutimos até aqui (vide, por exemplo, as pinturas de Adriana Varejão, a instalação de Keila Alaver e o *Livro de Carne* de Artur Barrio), inscreve-se em numerosas outras obras do *Panorama* e da *Bienal*, sendo uma das características mais notáveis da *arte do corpo* brasileira dos anos 1990.

Os artistas do *Panorama* e da *Bienal* fragmentam o corpo das mais diferentes formas: enquanto alguns deles apenas o desmembram (como Adriana Varejão e Keila Alaver), outros o desmontam e recombina suas partes, compondo *assemblages* corporais inusitadas (Cristina Salgado, Marta Strambi). Outros ainda detêm-se sobre a superfície do corpo (Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Ernesto Neto) e outros investigam sua fisiologia e seus órgãos interiores (Ernesto Neto, Edgard de Souza, Elder Rocha Lima Filho, Claudio Mubarac, Herbert Rolim, Valeska Soares).

Cabeças, troncos, barrigas, pernas, mãos e pés são alguns dos fragmentos corporais que compõem as esculturas que Cristina Salgado e Marta Strambi apresentam no

⁴³ LAGNADO, Lisette. Longing for the body ontem e hoje. *Trópico* [on-line], ago.2005 [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>.

Panorama. As esculturas de Marta Strambi – como, por exemplo, *Barrigas* (1997) e *Uno* (1997) – têm todas o corpo (por vezes o corpo da própria artista) como matriz: para criar cada uma delas, Strambi parte de um molde de determinada parte do corpo que é posteriormente fundido em silicone. Tendo obtido as peças em silicone – um material maleável cuja textura é semelhante à da pele humana – a artista então compõe trabalhos em que um mesmo fragmento corporal é replicado e repetido: em *Barrigas* [fig. 42], tem-se uma sequência de mantos que guardam a forma de um ventre; já em *Uno* [fig. 43], uma série de sete pares de pés une-se a uma peça retangular para formar uma *assemblage*.

Se para criar suas obras Strambi se utiliza de moldes do corpo, Cristina Salgado parte, em seu trabalho, de ex-votos: as peças de cera, coletadas pela artista, são depois fundidas em ferro, material com que Salgado constrói suas combinatórias corporais. Em trabalhos como *Em Resumo* (1996-7) e *Sem Título* (1996) - esta última uma obra da série *Humanoinumano* - Salgado toma fragmentos de corpos e os reordena, criando figuras bizarras nas quais é evidente um parentesco com a poética surrealista. No primeiro trabalho [fig. 44], os membros de um bebê (cabeça, mãos e pés) são unidos por barras de ferro a um tronco de mulher; no segundo [fig. 45], uma cabeça feminina – que é apoiada sobre um par de pernas que brota do chão – é ameaçada por uma longa e pontiaguda lança de ferro que pende do teto.

Na opinião do crítico Ricardo Basbaum, a obra de Cristina Salgado insere-se numa problemática enfrentada pelos artistas contemporâneos: dadas as inúmeras experiências artísticas já realizadas com o corpo, de que modo continuar a figurá-lo? Num artigo escrito em 1995, no qual analisa os trabalhos da série *Humanoinumano*, Basbaum afirma:

Fragmentar o corpo, dividi-lo em pedaços, perfurá-lo, juntar suas partes de outras maneiras, alterar sua funcionalidade, sua simbologia. Por meio desses e de outros procedimentos, Cristina Salgado desenvolveu sua mais recente série de trabalhos, tocando em questões que, se hoje aproximam arte, ciência e tecnologia, inserem-se também em um outro problema, colocado mais propriamente aos artistas: como representar, figurar o corpo humano, depois da *Pop Art*, da arte conceitual e, sobretudo, da *body-art*? (...) E, ainda, depois que Lígia (sic) Clark demonstrou o corpo enquanto dentro/fora perfeitamente transformável, via objetos relacionais? Há, também, no núcleo dessa questão, (...) os desdobramentos recentes da ciência da computação e da biotecnologia, como as raízes de “uma nova organização pós-humana da personalidade (...), uma nova concepção de *self*, uma nova concepção do que significa um ser-humano”. Ou seja, repensar o corpo

é, agora, enredar-se em uma complexa fenomenologia, que há muito abandonou qualquer naturalidade (...).⁴⁴

Empregando as palavras de Jeffrey Deitch (curador da mostra *Post Human*) o crítico aponta para a necessidade de se pensar a presença do corpo na arte dos anos 1990 frente aos “desdobramentos recentes da ciência da computação e da biotecnologia”, e à conseqüente emergência de “uma nova organização pós-humana da personalidade”. Para Basbaum, os trabalhos de Salgado aliam-se certamente a esta sensibilidade *pós-humana*: os corpos fragmentados criados pela artista – esculturas nas quais “é evidente a celebração de um certo fim do corpo humano” – problematizam as “novas formas de sentir, perceber, compreender e transformar as afetividades novas” que se anunciam no final do século XX.⁴⁵

A poética da fragmentação do corpo, como já apontamos, é trabalhada pelos artistas do *Panorama* e da *Bienal* de modos variados. Enquanto artistas como Cristina Salgado, Marta Strambi e Keila Alaver utilizam-se do meio escultórico para desconstruir a figura humana, outros artistas se servem de suportes e procedimentos distintos. Nas fotografias de Rosângela Rennó, Sandra Cinto e Ernesto Neto, a fragmentação do corpo não ocorre fisicamente, mas se dá através do enquadramento da câmera: nas obras destes artistas, é o recorte fotográfico o que torna a imagem corporal fragmentada.

Nos trabalhos *Sem título* (1998), de Sandra Cinto [fig. 46], e *Fetus Female* (1995), de Ernesto Neto [fig. 47] (ambos expostos na *Bienal*), a pele é tomada com um suporte para o desenho. Na fotografia de Cinto, vê-se um braço estendido sobre um fundo de couro. Povoando o fundo da imagem e também o braço colocado à frente dele, diversos grafismos feitos a caneta esferográfica - árvores secas, torres, escadas, candelabros, velas, lâmpadas e montanhas – compõem uma paisagem desértica e onírica. Migrando de um suporte ao outro (da pele ao couro, ou vice-versa), as linhas finas e delicadas do desenho estabelecem um tipo de camuflagem: cobertos dos mesmos elementos gráficos, o corpo e o fundo da imagem se confundem. Se na fotografia de Cinto o enquadramento permite apenas a visualização de uma parte do corpo (o braço), no trabalho *Fetus Female*, de Ernesto Neto,

⁴⁴ BASBAUM, Ricardo. Humana/Inumana. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 116.

⁴⁵ Ibid.

o recorte fotográfico é ainda menor. Nele, a aproximação da câmera (que focaliza apenas o desenho de um feto realizado sobre a pele) acarreta numa perda de referencial: não é possível saber ao certo nem quem é retratado na imagem, nem qual parte do corpo é destacada na fotografia.

A impossibilidade de identificação do retratado, que surge nos trabalhos de Sandra Cinto e Ernesto Neto, ocorre também nas imagens da série *Cicatriz*, de Rosângela Rennó: nelas, vêem-se sempre fragmentos de corpos (tórax, costas e mãos marcados por cicatrizes ou tatuagens), mas o rosto jamais é revelado.

Em *Sem título (Amor)* [fig. 48] e *Sem Título (Tatuagem 5)* [fig. 49] – obras de 1997, expostas respectivamente na *Bienal* e no *Panorama* – têm-se a impressão de que os homens que protagonizam as fotos são modelos que posam para a artista: no primeiro trabalho, em especial, o homem fotografado - que afasta sua camisa para revelar a palavra “amor” tatuada em seu peito - parece exibir-se para a câmera. Aparentemente concebidas com um propósito artístico, as fotos da série *Cicatriz* não foram inicialmente pensadas como obras de arte, nem são de autoria Rosângela Rennó: esquecidas durante décadas nos porões do Museu Penitenciário Paulista, situado na ACADEPEN (Academia Penitenciária do Estado, unidade pertencente ao antigo complexo do Carandiru) as imagens são documentos carcerários dos quais a artista se apropriou. Frutos de um levantamento conduzido pelo setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado, as fotos – realizadas por um fotógrafo anônimo, entre 1915 e 1940 - visavam identificar cada prisioneiro da instituição através de um mapeamento de suas características físicas e marcas corporais.

Rennó obteve permissão para apropriar-se destas imagens desde que observasse uma regulamentação: a identidade dos homens ali retratados teria de ser mantida sob sigilo. Deve-se a esta restrição, portanto, a ausência de rostos nas fotografias da série *Cicatriz*: impedida de mostrá-los, a artista concentrou-se sobre as marcas corporais dos detentos.

Há, em cada uma das tatuagens vistas no trabalho de Rennó (vide, por exemplo, o trabalho *Sem Título (Tatuagem 5)*), um caráter rudimentar: toscos e irregulares, os traços que as compõem parecem ter sido feitos no cárcere, de maneira improvisada. As imagens destas marcas corporais, que a artista resgata do esquecimento, relembram um tempo em

que a tatuagem tinha um *status* bem diferente do que tem hoje: se atualmente ela é uma forma de adorno cada vez mais popular, outrora ela era vista como um estigma, um índice da marginalidade de seu portador.

Enquanto alguns trabalhos do *Panorama* e da *Bienal* lançam um olhar sobre superfície do corpo, outros tratam de seus órgãos internos e de sua fisiologia. Ernesto Neto - artista que evidencia a pele na obra *Fetus Female* - parte, em um outro trabalho, rumo ao interior do corpo humano: a instalação *Nave Deusa* (1998) [figs. 50-51], exibida na *Bienal*, é uma grande estrutura que remete a um útero. Uma tenda em forma de paralelepípedo, a obra convida o espectador a interagir com ela: feita de tule de lycra – um material flexível, poroso e translúcido, semelhante a uma membrana – ela possui em um de seus cantos uma abertura (um “um orifício corporal superdimensionado”, nas palavras de Adriano Pedrosa⁴⁶), pela qual o espectador pode penetrar. Aconchegante, o espaço interior da tenda possui alguns elementos interativos: uma almofada mole, preenchida minúsculas esferas de isopor, e bolsas cheias de especiarias (cravo e cominho em pó), que pendem do teto.

É impossível não associar a *Nave Deusa* de Ernesto Neto a um trabalho como *A Casa é o Corpo* (1968) [fig. 52], de Lygia Clark. Exposto no *Núcleo Histórico* da *Bienal*, *A Casa é o Corpo* – um espaço labiríntico de oito metros, dividido em ambientes denominados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão” - propõe, como a obra de Neto, uma vivência sensória na qual o espectador retorna simbolicamente ao útero, caminhando no interior do corpo e “renascendo” ao final do processo. Pelo fato de exigir a participação do espectador e promover experiências sensoriais (de tato, olfato, etc.), a obra de Neto tem sido analisada frente ao legado das propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Conforme observa Moacir dos Anjos, “é nas “naves” onde fica mais clara a ascendência de trabalhos de Hélio Oiticica – núcleos, penetráveis, ninhos, *Tropicália* (1967) - e da artista brasileira Lygia Clark – objetos relacionais, *A casa é o corpo* (1968) – na obra do artista”; contudo, salienta o autor, deve-se observar que “Ernesto Neto (...) guarda nas naves (...) um

⁴⁶ PEDROSA, Adriano. Ernesto Neto: Escultura e arquitetura. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 110.

interesse pela forma escultórica que parece não ocupar mais espaço relevante nas obras maduras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”.⁴⁷

O interior do corpo humano - que em *Nave Deusa* é dado a conhecer através de uma espécie de “viagem” lúdica - apresenta-se nas obras de Herbert Rolim e Cláudio Mubarac por meio de imagens. Em *Gavetas de dentro* (1997) [fig. 53], um dos trabalhos que Rolim mostra no *Panorama*, duas radiografias – frutos de exames aos quais o artista se submeteu - são combinadas com materiais e elementos diversos para formar uma *assemblage*. O objeto - que une às chapas radiográficas palavras escritas,⁴⁸ desenhos, uma fronha, sacos plásticos, uma fotografia e uma amarração de ferro – é ao mesmo tempo poético e mórbido: à delicadeza dos versos e desenhos vistos no trabalho, opõe-se a pesada e agressiva estrutura de ferro, que sugere uma perfuração ou sutura efetuada sobre o corpo.

A chapa radiográfica, elemento do qual Rolim se apropria para compor seus objetos, é um material do qual Claudio Mubarac também se serve na construção de suas obras. No trabalho de Mubarac, entretanto, a radiografia não é algo diretamente incorporado ao trabalho, mas algo do qual o artista parte para confeccionar as matrizes de suas gravuras. É a partir de 1989 – ano em que sofre um acidente automobilístico – que Mubarac começa a investigar em seu trabalho as estruturas internas do corpo humano: neste ano, o artista dá início a uma série de gravuras (muitas das quais realizadas a partir de imagens radiográficas de seu próprio corpo) em que o corpo é visto por meio de sua estrutura óssea, decomposto em diferentes partes.

Os conjuntos de gravuras que Mubarac apresenta no *Panorama - Suíte sobre O. e P.* e *Suíte sobre O.*, ambos realizados em 1997 – descendem desta linhagem de trabalhos iniciada em 1989; entretanto, nas gravuras de 1997, o artista torna as referências à figura humana cada vez menos evidentes: nelas, conforme aponta Tadeu Chiarelli, Mubarac passa

⁴⁷ ANJOS, Moacir dos. Ernesto Neto. In *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães* [on-line]. [acesso 23 abr. 2007]. Disponível em: <http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/ernesto_netto.htm>.

⁴⁸ A união entre palavra e imagem na obra de Herbert Rolim remete sem dúvida à poética de Leonilson. O poema que Rolim escreve em *Gavetas de Dentro* - “Gavetas de dentro/ Inquietações do tempo/ Máquina de costura/ E estrada” – assemelha-se estilisticamente a vários dos versos que Leonilson inseria em seus trabalhos. Ver, por exemplo, o poema que acompanha a obra *Jogos Perigosos*: “Esses jogos perigosos/ Não são guerra/ Nem estão no mar ou no espaço/ Mas por detrás de óculos/ E um par de jeans”.

a trabalhar “com a representação difusa do corpo tornado quase abstrato, evanescente”.⁴⁹ Em *Suite sobre O. e P.* [fig. 54] e *Suite sobre O.* [fig. 55], é difícil reconhecer a figuração do corpo humano: se no primeiro trabalho parecem ainda haver referências aos órgãos internos do corpo (como, por exemplo, os pulmões), no segundo há uma abstração ainda maior: nele, as áreas de cor parecem remeter não mais ao desenho do corpo, mas a manchas provocadas por fluidos corporais como o sangue.

A redução do corpo aos seus fluidos ou à sua fisiologia inscreve-se ainda em outros trabalhos do *Panorama* e da *Bienal*: enquanto algumas gravuras de Mubarak aludem ao sangue, duas esculturas apresentadas na mostra *Um e Outro - Sem título* (1998) de Edgard de Souza [fig. 56], e *Sem título (dos emaranhados)* (1996) de Valeska Soares [fig. 57] – aludem, respectivamente, ao sêmen e à saliva. Já nos trabalhos que Elder Rocha Lima Filho apresenta no *Panorama*, não há referências a um determinado líquido corporal, mas representações esquemáticas de funções orgânicas: nas telas da série *Aparelho Sugador/Excretor* (1996) [fig. 58], o corpo – que é transformado numa diáfana cadeia de elipses – converte-se numa máquina simplificada, capaz de apenas ingerir e excretar.

Se em algumas obras a decomposição do organismo em fragmentos sugere uma coisificação do corpo humano (visto por meio de seus pedaços, de seus fluidos ou de sua mecânica básica, o corpo é reduzido a uma condição de objeto), em outras não há esta sugestão: certas obras da *Bienal* e do *Panorama* – obras em que o corpo aparece fragmentado - apontam não para a redução do corpo à sua materialidade, mas para algo completamente diferente: a subjetividade ou a dimensão psicológica do indivíduo.

Vimos que, para críticos como Tadeu Chiarelli, Fernando Cocharale, Lisette Lagnado e Kátia Canton, uma das características mais marcantes da arte emergente no Brasil nos anos 1990 foi a convergência entre obra e autobiografia: na avaliação destes autores, a década assistiu a uma proliferação de trabalhos intimistas e confessionais, baseados em vivências pessoais dos artistas. Nos objetos de Leonilson, Rosana Paulino e Nazareth Pacheco, a importância da biografia (ou da identidade) do artista para a confecção

⁴⁹ CHIARELLI, Tadeu. A gravura no espelho. In MUBARAC, Claudio. *Claudio Mubarak*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 137.

da obra é evidente: criando seus trabalhos a partir de questões pessoais, estes artistas transformam suas produções em reflexões sobre um determinado estar no mundo.

Em trabalhos como *34 com Scars* [fig. 59] e *El Puerto* [fig. 60] (ambos apresentados na mostra *Um e Outro*), Leonilson reflete sobre sua condição de enfermo: utilizando o bordado, técnica que elegera como favorita em seus últimos anos de vida, o artista cria uma espécie de diário em que registra seus dados pessoais e a evolução de sua doença. Em *34 com Scars* (obra concebida em 1991, ano em que Leonilson descobre-se portador do HIV) o artista borda, sobre um pedaço de voile branco, um número referente à sua idade (34) e duas linhas negras hachuradas. Uma clara alegoria da enfermidade, o trabalho evoca a imagem de um corpo debilitado: marcado pelas linhas negras, o voile remete a uma frágil pele - a pele do próprio artista - que é maculada por feridas ou cicatrizes. Visível em *34 com Scars*, o tom autobiográfico da obra é ainda mais acentuado num objeto produzido em 1992: *El Puerto*, um pequeno espelho coberto por uma cortina listrada, apresenta inscrições que apontam não apenas a idade do artista (35), mas também sua altura (179), seu peso (60) e seu nome (LEO).

Na avaliação de Lisette Lagnado, os bordados que Leonilson realiza na fase final de sua carreira – tais como *34 com Scars* e *El Puerto* – devem ser vistos como mais do que autobiográficos: ao fornecerem “informações precisas” a respeito da “situação mutante” do artista – revelando, conseqüentemente, “o declínio de um homem, a proximidade do fim, [e] a desfiguração de seus traços físicos” – estes trabalhos ganham *status* de verdadeiros “auto-retratos”.⁵⁰

Que esses trabalhos constituam auto-retratos, entretanto, não significa que eles se esgotem numa espécie de egocentrismo: embora a produção de Leonilson seja baseada em sua experiência particular, ela acaba por atingir um alcance mais amplo, levantando questões tais como a condição do soropositivo, a condição do enfermo ou o assombro perante a inevitabilidade da morte.

Partindo também de uma questão subjetiva, Rosana Paulino constrói um trabalho que supera o mero discurso particular para alcançar o coletivo: nas obras em que

⁵⁰ LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995, p. 56 – 62.

indaga sobre a sua condição de mulher e negra, a artista reflete, simultaneamente, sobre a condição da mulher e do negro frente a uma sociedade discriminatória.

Em um dos trabalhos que expõe no *Panorama* (*Sem título*, 1997) [fig. 61], Paulino se apropria de antigas fotografias de seu álbum de família. Estas fotografias - retratos de mulheres negras, de diferentes idades e tipos físicos - são transferidas para tecidos que são esticados sobre bastidores. Sobre os tecidos impressos, a artista então borda com linha preta: a costura, que forma grandes tarjas escuras, atravessa os rostos das mulheres ali retratadas. Na obra, o uso tradicional do bordado é alterado: de um ornato delicado, ele transforma-se em um símbolo da repressão e da violência contra a mulher. Conforme observa Paulino, o fio do bordado - que “torce, puxa, [e] modifica o formato do rosto” - produz “bocas que não gritam”, “nós na garganta” e “olhos costurados”. Estes olhos, acrescenta a artista, encontram-se “fechados para o mundo e, principalmente, para a sua condição no mundo”.⁵¹

Em outro trabalho também apresentado no *Panorama*, (*Sem título*, 1997) [fig. 62], Paulino passa da crítica à violência à crítica da discriminação racial. Nele, a artista toma mais de 80 vidros de relógio (recipientes arredondados, de formato convexo) e os preenche com chumaços de cabelo. Após isso, aplica sobre estes vidros nomes femininos (Alice, Lilian, Nadir, Cleusa, Dulce, Helena, etc.) e afixa as peças resultantes numa parede. Dispostos em série, os recipientes - que contém, cada um, uma porção de cabelo e um nome - formam um conjunto que se assemelha a um grande mostruário entomológico. Este catálogo, entretanto, não visa demonstrar a singularidade dos “espécimes” que o compõem: classificadas a partir de seus cabelos - cabelos rigorosamente idênticos - todas as mulheres do conjunto são tornadas equivalentes.

No texto que escreve para o catálogo do *Panorama* - um verdadeiro manifesto no qual estabelece os princípios de sua arte - Paulino comenta as obras que expõe na mostra, e sublinha a importância de sua biografia para o seu trabalho:

O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. (...).
No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de

⁵¹ PAULINO, Rosana. A respeito dos trabalhos expostos. In CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira* [catálogo]. São Paulo: MAM, 1997, p. 113-114.

mulher e negra. Olhar-me no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. (...)

[Faz parte do meu fazer artístico] Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelos. Cabelo “ruim”, “pixaim”, “duro”. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe do brilho dos comerciais de *shampoo*. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.

Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.⁵²

Algumas das questões que Rosana Paulino elege como fundamentais – a reflexão sobre sua própria origem e identidade, a crítica à imposição de padrões de beleza e a interrogação sobre a condição da mulher – informam também a produção de Nazareth Pacheco, artista que tem várias de suas obras selecionadas para o *Panorama* e a *Bienal*. Os trabalhos que Pacheco apresenta nestas exposições fazem todos parte de uma mesma série: são vestidos e colares, feitos manualmente pela artista, em que materiais tradicionalmente empregados no artesanato – miçangas, canutilhos e cristais – são combinados a objetos cortantes e de perfuração, tais como agulhas, anzóis, lâminas de sutura e lâminas de barbear.

Num primeiro momento, o espectador que contempla o conjunto de colares apresentado na *Bienal* (*Sem Título*, 1997-98) [fig. 63] ou o vestido exposto no *Panorama* (*Sem Título*, 1997) [fig. 64] é tomado por um sentimento de fascínio: estes ornamentos – jóias reluzentes dispostas em suportes ou caixas de acrílico – são objetos verdadeiramente sedutores, que despertam em quem os olha a vontade de vesti-los. Paralelamente à atração que exercem, entretanto, estes adornos provocam também uma forte repulsa: o desejo de trazer o vestido ou um dos colares junto ao corpo é logo barrado por uma ameaça real de ferimento.

Embora Pacheco não lide, exatamente, com a *representação* do corpo – não há, de fato, quaisquer imagens visíveis de corpos em suas obras – a artista cria, com seus

⁵² Ibid.

objetos, uma situação em que o espectador é induzido a construir mentalmente uma determinada imagem corporal. À primeira vista assépticos, os vestidos e colares revelam-se, sob um olhar mais atento, como sanguinolentos objetos de tortura: aqueles que os observam não podem senão visualizar imagens de corpos-carne dilacerados.

Foi uma questão pessoal vivida por Nazareth Pacheco o que a motivou a iniciar uma pesquisa com objetos cortantes: nascida com uma má-formação congênita, e tendo passado por uma série de cirurgias de reparação (correção do lábio leporino, transplante de córnea, operações nas mãos, pés, nariz e boca), a artista decidiu falar da reconstrução cirúrgica de seu corpo através de sua arte. Inicialmente derivados de uma reflexão sobre um drama particular, os trabalhos de Pacheco excedem, contudo (como ocorre com Leonilson e Rosana Paulino) a simples autobiografia: ao aproximar beleza e dor, estes trabalhos - emblemas de um tempo em que o “corpo perfeito” é cada vez mais cirurgicamente construído (vide capítulo 1) – remetem às torturas às quais inúmeros indivíduos, especialmente mulheres, submetem-se em nome da aparência ideal.

Pode-se estabelecer um paralelo entre o trabalho de Nazareth Pacheco e a *arte carnal* de Orlan: ambas evidenciando algo que é normalmente ocultado - o suplício inerente à remodelagem cirúrgica da aparência - estas artistas colocam em discussão a construção de um corpo *pós-humano*. Afora possuírem este ponto em comum, entretanto, a artista brasileira e a francesa divergem quanto a suas motivações e a seus métodos. Conforme observa Paulo Cunha e Silva:

Podemos de certa forma afirmar que o trabalho de Nazareth é o negativo do trabalho de Orlan. Enquanto nesta última, a reconstrução do corpo é uma opção, uma possibilidade estética, na primeira é uma necessidade vital. Enquanto Orlan exhibe o processo e o resultado da transformação, Nazareth exhibe os instrumentos dessa transformação: lâminas de bisturi, agulhas de sutura, integradas em adereços femininos (colares, brincos, vestidos).⁵³

Contrariamente a Orlan, que converte seu próprio corpo em suporte da arte, Pacheco confecciona objetos relacionados ao corpo. Ao passo que a artista francesa lida, em sua *arte carnal*, com um tipo de apresentação “obscena” de si – é seu corpo

⁵³ SILVA, Paulo Cunha e. Cristais de Dor. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line].[acesso 13 abr. 2006]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.

escancarado o que Orlan exhibe ao público – a artista brasileira adota uma tática bem mais sutil: a imagem do corpo retalhado – que o espectador não identifica necessariamente como o corpo “da artista” – emerge de modo fantasmagórico, através de um procedimento evocativo.

Em diversos momentos neste trabalho, nos referimos a obras nas quais o corpo não é exatamente representado, mas apenas sugerido: nos adornos de Nazareth Pacheco, no díptico fotográfico de Miguel Rio Branco, na cadeira de Edgard de Souza e nos objetos de Leonilson, por exemplo, tem-se não uma *figuração* ou *presença física* do corpo, mas somente uma *alusão* ao corpo. As obras acima mencionadas – obras nas quais há uma referência à corporeidade, embora a figura humana não esteja presente – apontam para uma outra característica recorrente dentre os trabalhos apresentados no *Panorama* e na *Bienal*: a existência de uma tensão, ou convivência paradoxal, entre a *presença* e a *ausência* do corpo.

Nas obras das exposições em questão, os modos pelos quais o corpo apresenta-se simultaneamente presente e ausente são diversos. Por vezes, como ocorre em certos trabalhos de Nazareth Pacheco e Edgard de Souza, o corpo, fisicamente ausente, é evocado por meio de objetos utilitários destinados a ele (um vestido, um colar, uma cadeira, etc.). Já em obras como *Hell Dyptich*, de Miguel Rio Branco e *34 com Scars*, de Leonilson, o corpo ausente torna-se presente através de um símbolo: em ambas as obras, fragmentos de tecido (respectivamente, uma tira de gaze e um pedaço de voile) funcionam como equivalentes ou substitutos de corpos.

Em outras duas obras que discutimos anteriormente – o conjunto de esculturas da série *Despelamento*, de Keila Alaver, e a instalação *Reflexos dos sonhos nos sonhos de outro espelho*, de Adriana Varejão – a “presença ausente” do corpo é instaurada de modo diverso: há, nestes trabalhos, uma forte idéia de desaparecimento ou desmaterialização do corpo. Embora Alaver e Varejão apresentem figuras humanas em suas obras, estas representações são trabalhadas de modo a enfatizar mais uma ausência do que uma presença: nas esculturas ocas de Alaver, a sensação transmitida é a de um total esvaziamento dos corpos; já na instalação de Varejão, é marcante a retirada do personagem principal da cena (Tiradentes, tão insistentemente retratado nos “espelhos”) do local onde

ele deveria fisicamente estar. A ausência de uma substância física para os corpos, nestes trabalhos, ajuda a reforçar a idéia da morte: o corpo, um dia vivo e material, acabou por ceder à degradação, convertendo-se num espectro (como na instalação de Varejão), ou reduzindo-se a apenas um resquício do que fora antes (como nas esculturas de Alaver).

A associação entre os temas da morte e do desaparecimento do corpo ocorre igualmente num trabalho de Rogério Ghomes: a instalação *Sem Título* (1996-97) [fig. 65], exposta no *Panorama*. Nela, Ghomes toma várias cópias de um retrato seu – fotografias que não mostram o seu rosto, mas apenas a sua nuca – e compõe com elas dois tipos de objetos: fronhas, que são transformadas em envelopes para os seus retratos, e travesseiros, sobre os quais são gravadas impressões serigráficas destes mesmos retratos. Como nas obras de Varejão e Alaver que acabamos de mencionar, as imagens corporais, na instalação de Ghomes, funcionam não como índices de presença, mas sobretudo como sinais de uma ausência: se nos retratos velados pelas fronhas há uma enfática ocultação da figura humana (e uma recusa do artista em revelar sua identidade), nos travesseiros serigrafados – objetos que remetem a sudários - há uma sugestão de que o corpo desapareceu, deixando um indício de sua passagem.

A tensão entre a ausência e a presença do corpo (não relacionada, contudo, ao tema da morte) surge ainda num outro trabalho: a escultura *Eixo Exógeno* (1985-97) [fig. 66], de Tunga, exibida na *Bienal*. Num primeiro momento, a escultura é percebida pelo espectador como uma forma sólida abstrata: aquele que concentra-se sobre seu volume enxerga um totem de madeira torneada, sobre o qual repousa uma peça de metal semelhante a um cálice. Uma observação mais atenta revela, entretanto, formas corporais que antes pareciam inexistentes: do contorno da escultura, surgem as silhuetas de dois corpos femininos idênticos, colocados frente a frente. Tunga propõe, com este trabalho, um jogo perceptivo: ao materializar na escultura não o volume dos corpos, mas o vazio que existiria entre eles (efetuando uma reversão entre positivo e negativo), o artista produz um objeto ambíguo, cuja referência à forma humana não é imediatamente reconhecida.

Em obras de Tunga, Ghomes, Alaver, Varejão, Pacheco, Souza, Leonilson e Rio Branco, conforme vimos, o corpo ora é ocultado, ora suprimido, ora parece esvaziar-se e desmaterializar-se; paradoxalmente, entretanto, ele permanece de modo espectral,

presente a despeito da ausência de sua imagem. Há que se indagar sobre a razão de tamanha recusa em desvendar completamente a imagem do corpo: porque o corpo humano se afigura tão enigmático em determinadas obras do *Panorama* e da *Bienal*? Num tempo em que o corpo parece atravessar profundas transformações – tempo em que, para alguns, emerge o homem *pós-humano* – a apresentação do corpo enquanto algo turvo, oculto ou ausente revela sua atualidade: dada a dificuldade em representar um corpo *em mutação*, a omissão de sua imagem torna-se uma estratégia corrente.

Conclusão

Sustentamos neste trabalho que a aguda crise do corpo estabelecida na contemporaneidade foi determinante para o surgimento de “um enorme novo interesse artístico no corpo e na apresentação do eu”.¹ Em franca proliferação, perspectivas de transformações ilimitadas dos corpos configuraram um inquietante cenário, o qual influenciou as produções de numerosos artistas da “geração 1990”.

Se é fato que a crise do corpo afetou a produção de diversos artistas no Brasil e no exterior, cabe assinalar que nem toda a *arte do corpo* produzida na década de 1990 constituiu uma ilustração das questões que informaram esta crise. Enquanto alguns artistas procuraram avaliar o impacto “das novas tecnologias digitais e biotecnologias para a construção e produção de novos corpos e identidades”² - comentando diretamente em seus trabalhos questões como a *reinvenção estética do corpo* (Orlan), a *desmaterialização* ou *dissolução do corpo* no espaço cibernético (Stelarc) e as possibilidades de *reconstrução do corpo* (Dinos & Jake Chapman) - outros trabalharam de modo diverso.

A investigação sobre as possíveis mutações do corpo frente às novas tecnologias não foi, conforme pudemos observar, a única vertente importante dentre os trabalhos envolvendo o corpo nos anos 1990. Paralelamente à pesquisa sobre o corpo *pós-humano*, diversos artistas lançaram visibilidade sobre o corpo *abjeto*.

Ao admitirmos a existência de duas vertentes dentre os trabalhos envolvendo o corpo nos anos 1990 – a vertente “abjeta” e a pós-humana” – não pretendemos com isso afirmar que os termos *arte abjeta* e *arte pós-humana* designaram duas correntes artísticas distintas. Embora os conceitos abjeto e pós-humano remetam a questões aparentemente opostas – o abjeto designando, de um lado, uma ênfase na organicidade e fragilidade do corpo, e o pós-humano remetendo, de outro, a uma superação das falhas da carne ou a uma

¹ DEITCH, Jeffrey. *Post Human Exhibit Catalog Essay* [on-line], 1992 [acesso 20 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html>>.

² VOLKART, Yvonne. *Infobiobodies: Art & Esthetic Strategies in the New World Order. Xcult* [on-line], 1999 [acesso 24 jan. 2007]. Disponível em: <http://www.xcult.ch/volkart/pub_e/infobiobody_fussnoten.html>.

necessidade de reconfiguração técnica do corpo - o abjeto e o pós humano não foram, de fato, duas tendências inconciliáveis.

Como exemplo de que a arte chamada de pós-humana não representou necessariamente a antítese da arte dita abjeta, podemos tomar a produção de Orlan. Se num trabalho como *Omniprésence* a artista modifica seu corpo com o auxílio da tecnociência (fato que, para alguns, atesta o caráter “pós-humano” de sua produção) isto não a impede de colocar em evidência a materialidade de seu corpo. A *arte carnal* que a artista realiza – se pós-humana por tratar das possibilidades de reconfiguração do corpo na contemporaneidade – também é abjeta à medida que expõe o sangue, as feridas, a carne dilacerada, etc. A coexistência entre o pós-humano e o abjeto ocorre também na produção de Stelarc: pós-humano por tratar da “colonização do corpo por uma máquina”, um trabalho como *Stomach Sculpture* deixa claro seu teor abjeto ao revelar as imagens do interior do corpo humano.

As análises que fizemos da *arte do corpo* no Brasil e no exterior nos permitem fazer algumas comparações entre a crítica de arte brasileira e a internacional. Enquanto a crítica internacional recorreu com frequência aos termos *abjeto* e *pós-humano* para referir-se aos trabalhos envolvendo o corpo nos anos 1990, a crítica brasileira rejeitou quase unanimemente o emprego destes rótulos na caracterização da *arte do corpo* produzida no Brasil. Nem abjeta nem pós-humana, a *arte do corpo* brasileira teria sido, segundo vários de seus críticos (Chiarelli, Pedrosa, Lagnado, Canton, Cocchiarale), uma arte “subjativa”, “intimista”, “autobiográfica”, etc.

“Abjeto” e “pós-humano”, vale lembrar, não foram os únicos termos ou conceitos evitados pela crítica de arte nacional. Na introdução geral à *XXIV Bienal* – uma exposição que teve, como vimos, o objetivo de “introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história”³ – o curador Paulo Herkenhoff deixa clara sua recusa da *body art*:

³ HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 23.

Evitamos a necrofagia visual, a ilustração pedestre da devoração canibal. Evitamos o açougue e o canibalismo por desvio psicológico individual ou por penúria frente a desastres e fome. O canibalismo não é uma dieta. É sempre simbólico e é a partir daí que interessa a este debate. A via admitida é a questão do corpo fragmentado e suas relações com a linguagem.⁴

Ao discutir canibalismo, tomou-se a cautela de delimitar o campo, evitando deliberadamente possibilidades que acentuassem excessivamente o corpo fragmentado, amputações e outras aflições físicas presente (sic) na *body art* e em alguns acionistas austríacos. Uma pulsão auto-canibal estaria subjacente a uma produção masoquista.⁵

Contraditório, Herkenhoff afirma que a Bienal “discute canibalismo”, e admite a via “do corpo fragmentado”; simultaneamente, esclarece que a mostra trata de um canibalismo “apenas simbólico”, e evita o corpo “excessivamente” fragmentado. Rejeitando masoquismos, pulsões auto-canibais e necrofagias visuais, a exposição repele as aflições da *body art* e “evita o açougue”.

Pensando de modo diverso de Herkenhoff, o jornalista Bill Hinchberger vê na *Bienal* uma forte aproximação com o “açougue”. Destacando a presença abjeta do *Livro de Carne* de Barrio na exposição, ele escreve:

“Antropofagia” literalmente significa canibalismo. No espírito dessa definição estreita, os visitantes tiveram mais do que a quota razoável de imagens de partes do corpo reais e simbólicas, fluidos corporais, funções corporais, corpos mutilados e animais mortos. Com uma placa em que se desculpava por não poder servir carne humana, Franz West da Áustria convidava o pessoal para experimentar toucinho. Artur Barrio do Brasil oferecia seu “Livro de Carne”, páginas/fatias de bife cru felizmente lacradas numa caixa de vidro.⁶

Num artigo que escreve para a revista *Art in America*, o crítico Edward Leffingwell também sublinha o caráter abjeto e “canibalístico” da *Bienal*. Para Leffingwell, a mostra deixou de incluir, dentre a sua seleção de artistas, alguns nomes que se encaixariam no espírito da exposição:

⁴ HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano, *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ HINCHBERGER, Bill. 1998: The 24th São Paulo Biennial. *BrazilMax.com* [on-line]. [acesso 30 mar.2007]. Disponível em: <http://www.brazilmax.com/news3.cfm/tborigem/pl_southcentral/id/16>

Tinha pouco faltando no menu dessa temporada da Bienal, com a exceção, talvez, de canibais como Carolee Schneeman, Ana Mendieta, Rudolf Swarczogler, Hermann Nitsch, Paul Thek e Damien Hirst. E ainda eles, e muitos outros artistas, parecem ter participado por invocação, como se o próprio pensar neles fosse necessariamente uma ramificação desse evento curatorial triunfante.⁷

Para Hinchberger e Leffingwell – dois observadores estrangeiros que relatam suas impressões sobre a *XXIV Bienal* – o conceito oswaldiano de antropofagia parece menos importante do que a idéia de canibalismo. Contrariamente a Herkenhoff – para quem interessa promover a “antropofagia nacional” em favor do “canibalismo estrangeiro” (o qual inclui, pode-se inferir, o “açougue” da *arte abjeta* e as “aflições” da *body art*) – o jornalista e o crítico norte-americanos vêm na *Bienal* ecos da *arte do corpo* realizada internacionalmente.

A meu ver, a rejeição de rótulos como *arte abjeta*, *body art* e *arte pós-humana* pela crítica nacional deve-se, ao menos em parte, a uma crença: a de que a produção artística brasileira diferencia-se da internacional e, portanto, não pode ser analisada a partir de teorias ou rótulos “estrangeiros”, formulados com base na produção internacional.

Tal crença, entretanto, parece não se sustentar: diversas obras do *Panorama* e da *Bienal* demonstram haver correspondências entre a *arte do corpo* brasileira e internacional. Um dos exemplos mais claros disto é a apropriação que o curador Adriano Pedrosa faz do *Livro de Carne* de Barrio: não mais aparecendo como uma obra de denúncia à tortura, ele é exposto como um “*objet trouvé* tanatológico”,⁸ à maneira dos *YBA*’s. As obras de Miguel Rio Branco e Adriana Varejão, para citar outros exemplos, demonstram a presença do fascínio pela arte mórbida na arte brasileira; já nas produções de Marta Strambi e Cristina Salgado, verifica-se uma poética da fragmentação do corpo similar à do artista “pós-humano” Robert Gober. Na obra de Nazareth Pacheco, a “arte do corpo remodelado” de Orlan encontra um paralelo; nos trabalhos de Rosângela Rennó, Leonilson e Rosana Paulino, há uma problematização da identidade que se inscreveu em muitas mostras coletivas internacionais.

⁷ LEFFINGWELL, Edward. Cannibals All. *Art in America*, may 1999 [acesso 30 mar.2007]. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_87/ai_54574736>.

⁸ FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p. 174.

As similaridades entre a *arte do corpo* brasileira e a internacional são diversas. Ainda que alguns queiram discordar desta afirmação - ao argumentar que a arte reunida no *Panorama* e no eixo *Um e Outro* pareça diferente da produção estrangeira - deve-se considerar que estas mostras não traduzem a totalidade da *arte do corpo* produzida no Brasil.

O 25º *Panorama* e o eixo *Um e Outro* da *Bienal* – exposições nas quais estão praticamente ausentes a radicalidade de algumas propostas internacionais e as investigações sobre o “corpo tecnológico”- apresentam apenas visões parciais sobre a questão do corpo na arte contemporânea brasileira. Estas visões, é preciso salientar, traduzem o que seus curadores, Tadeu Chiarelli e Adriano Pedrosa, identificam como a produção relevante dentre um amplo universo de propostas envolvendo o corpo. Não há como analisar a arte contemporânea sem levar em conta a importância de agentes como o curador, o galerista e o colecionador: se para Jeffrey Deitch e a produção relevante é a “pós-humana” e para Charles Saatchi é a “abjeta”, para Chiarelli e Pedrosa a *arte do corpo* significativa é aquela “psicanalítica”, “subjativa” ou “autobiográfica”.

Sobre o que ele chama de “tradição seletiva”, Raymond Williams escreve:

(...) o importante é sempre a seletividade. A maneira pela qual, dentre toda uma faixa possível de passado e presente, certos significados e certas práticas são escolhidos para serem enfatizados e outros significados e práticas são desprezados e excluídos. De modo ainda mais crucial, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou conformados de modo a apoiar, ou pelo menos não contradizer, outros elementos da cultura efetivamente dominante.⁹

As exposições aqui analisadas – *Abject Art*, *Post Human*, *Sensation*, *Panorama* de 1997 e *Bienal* de 1998 - operam todas sob esta lógica seletiva. Cada uma delas oferece um diferente ponto de vista a partir do qual é possível refletir sobre a emergência do corpo na arte dos anos 1990.

⁹ WILLIAMS, Raymond, 1980, apud FRASCINA, Francis. A Política da Representação. In WOOD, Paul, et. al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Referências *

Livros

- BASUALDO, Carlos. *Edgard de Souza*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CASTRO, Ana Lucia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003.
- DERY, Mark. *Escape velocity: cyberculture at the end of the century*. New York: Grove Press, 1996.
- DOMINGUES, Diana, org. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 54.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p. 174.
- FEATHERSTONE, Mike and BURROWS, Roger, eds. *Cyberspace/ Cyberbodies/ Cyberpunk: Cultures of technological embodiment*. London: Sage Publications, 1995.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1996.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995.
- MUBARAC, Claudio. *Claudio Mubarac*. São Paulo: Edusp, 1996.
- NOVAES, Adauto, ed., *O Homem Máquina: A Ciência Manipula o Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da Arte*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANT'ANNA, Denise, org. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico (corpo, subjetividade e tecnologias digitais)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará (coleção Conexões), 2002.

VIGARELLO, Georges. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Traduzido por Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WOOD, Paul, et. al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

Catálogos

BOUSSO, Vitória Daniela. *Metacorpos*. São Paulo: Paço das Artes, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Panorama de Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 1997.

COCCHIARALE, Fernando e MATESCO, Viviane. *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Artigos de jornais

FILHO, Antônio Gonçalves. Panorama explora volta do corpo na arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1997. Caderno 2, p. 11.

MORAES, Angélica de. Sai listagem dos artistas do Panorama. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1997. Caderno 2, p. 17.

PAIVA, Anabela. Subversões corporais na arte do eu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1998. Caderno B, p. 1.

Artigos de periódicos

ALMEIDA, Livia de. Delírio Tropical – Arte Contemporânea Brasileira em duas mostras. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1998.

CHIARELLI, Tadeu. A conexão do Brasil barroco. *Bravo* [suplemento especial sobre a XXIV Bienal de São Paulo], out. 1998, ano 2, nº. 13, p. 22-25.

COELHO, Teixeira. Etnologia, metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo. *Bravo*, nov. 1998, ano 2, nº. 14, p. 142-143.

LEWONTIN, Richard. O sonho do genoma humano. Traduzido por Fernando Louzada e Hélio de Mello Filho. *Revista Adusp*, abr. 2002, nº. 25., p. 50-74.

LOVELACE, Carey. Orlan: Offensive Acts. *Performing Arts Journal*, vol. 17, no. 1 (jan. 1995), p. 13-25.

O'BRYAN, Jill. Saint Orlan Faces Reincarnation. *Art Journal*, vol. 56, no. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at The End of This Century. (Winter, 1997), p. 50-56.

PIZA, Daniel. O museu deglutido. *Bravo* [suplemento especial sobre a XXIV Bienal de São Paulo], out. 1998, ano 2, nº. 13, p. 12 – 15.

WEISMAN, Celia. Review: Abject Art: Repulsion and Desire in American Art by Craig Houser; Leslie C. Jones; Simon Taylor; Jack Ben-Levi. *Woman's Art Journal*, vol. 17, no. 2. (Autumn, 1996 - Winter, 1997), p. 59-60.

Artigos disponíveis em meio eletrônico

ANJOS, Moacir dos. Ernesto Neto. In *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães* [on-line]. [acesso 23 abr. 2007]. Disponível em:
<http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/ernesto_netto.htm>.

DEITCH, Jeffrey. *Post Human Exhibit Catalog Essay* [on-line], 1992 [acesso 20 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.artic.edu/~pcarroll/PostHuman.html>>.

- FELDMAN, Ilana. Reality show, reprogramação do corpo e produção de esquecimento. *Trópico* [on-line], nov. 2004. [acesso 29 dez. 2006]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2469,1.shl>>.
- HINCHBERGER, Bill. 1998: The 24th São Paulo Biennial. *BrazilMax.com* [on-line]. [acesso 30 mar.2007]. Disponível em: <http://www.brazilmax.com/news3.cfm/tborigem/pl_southcentral/id/16>
- KUNI, Verena. Mythical Bodies I - Cyborg configurations as formations of (self-)creation in the fantasy space of technological creation: Old and new mythologies of <artificial humans>. *Media Art Net* [on-line], 2004 [acesso 13 set. 2006]. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/mythical_bodies_I/>
- KRUEGER, Oliver. Gnosis in Cyberspace? Body, Mind and Progress in Posthumanism. *Journal of Evolution and Technology* [on-line], aug. 2005, vol. 14, issue 2 [acesso 7 jan.2007]. Disponível em: <<http://jetpress.org/volume14/krueger.html>>.
- LACAVA, Zulmira e MORAIS, Paulo. Nanobiotecnologia e Saúde. *ComCiência - Revista Eletrônica de Jornalismo científico* [on-line], nov. 2002, nº. 37. [acesso 15 nov. 2006]. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/nanotecnologia/nano15.htm>>
- LAGNADO, Lisette. Longing for the body ontem e hoje. *Trópico* [on-line], ago.2005 [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>.
- LAGNADO, Lisette. Obra da distância. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line]. [acesso 30 dez. 2005]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.
- LEFFINGWELL, Edward. Cannibals All. *Art in America*, may 1999 [acesso 30 mar.2007]. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_87/ai_54574736>.
- MORAVEC, Hans and POHL, Frederick. Souls in silicon. *OMNI* [on-line], nov.1993 [acesso 26 dez. 2006]. Disponível em: <<http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm/project.archive/general.articles/1993/Silicon/Souls.html>>
- ROSENBLUM, Robert. Robert Rosenblum on body doubles. *ArtForum*, oct. 2004 [acesso 10 jan. 2007]. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_43/ai_n7069269>.
- SIBILIA, Paula. O bisturi do software (Ou como fazer um corpo belo virtualizando a carne impura?). In *COMPÓS 2005 - XIV Congresso da Associação Nacional de*

Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005, Niterói, p. 4. [acesso 19 out. 2006]. Disponível em:
<http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2005/2005_ps.pdf>.

SILVA, Paulo Cunha e. Cristais de Dor. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line].[acesso 13 abr. 2006]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.

STELARC. Extended-Body: Interview with Stelarc. *CTHEORY* [on-line], jun. 1995 [acesso 23 jan. 2007]. Disponível em: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>.

VOLKART, Yvonne. Infobiobodies: Art & Esthetic Strategies in the New World Order. *Xcult* [on-line], 1999 [acesso 24 jan. 2007]. Disponível em:
<http://www.xcult.ch/volkart/pub_e/infobiobody_fussnoten.html>.

ZAYA, Octavio. Laura Lima. In *Galeria Casa Triângulo* [on-line].[acesso 30 dez. 2005]. Disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/site.htm>>.

Sites

ORLAN. [acesso 15 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>.

STELARC.[acesso 27 jan. 2007]. Disponível em: <<http://www.stelarc.va.com.au>>.

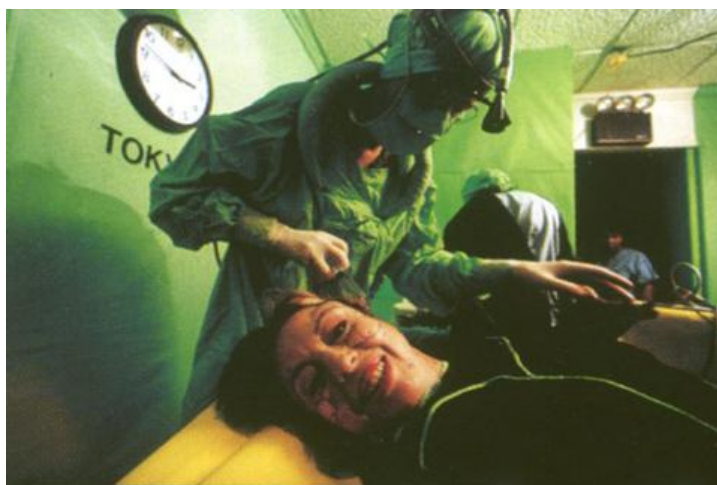
XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. [acesso 9 jun. 2007]. Disponível em:
<<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/bra/pout02a.htm>>

Outros

CHIARELLI, Tadeu. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. Folha dobrada. São Paulo: MAM, 1997.

MESSHAM-MUIR, Christian David. *Towards an Understanding of Affect: Transgression, Abjection and Their Limits in Contemporary art of the 1990s*. Sydney: School of Art History and Theory, College of Fine Arts; University of New South Wales, 1999. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. [acesso 9 de janeiro de 2007]. Disponível em: <<http://www.kitmessham-muir.com/thesis/thesis.html>>.

Figuras



Figuras 1, 2 e 3 - Orlan, *Omniprésence* (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993.



Figura 4 – Orlan, *Omniprésence* (sétima cirurgia-performance), Nova York, 21 nov. 1993.
Retrato da artista antes da cirurgia.



Figura 5 - Retrato de Orlan 40 dias após a sétima operação-performance, 31 dez. 1993



Figura 6 – Stelarc, *Sitting/Swaying Event for Rock Suspension*, 1980

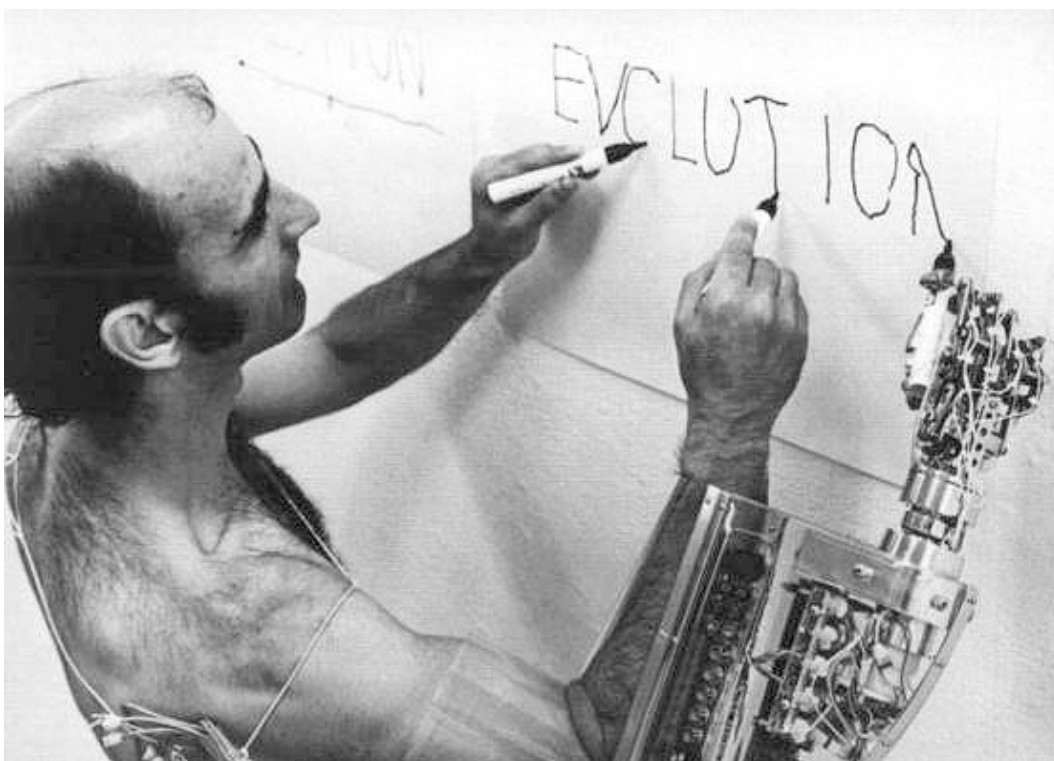


Figura 7– Stelarc, performance com a *Terceira Mão*, 1982

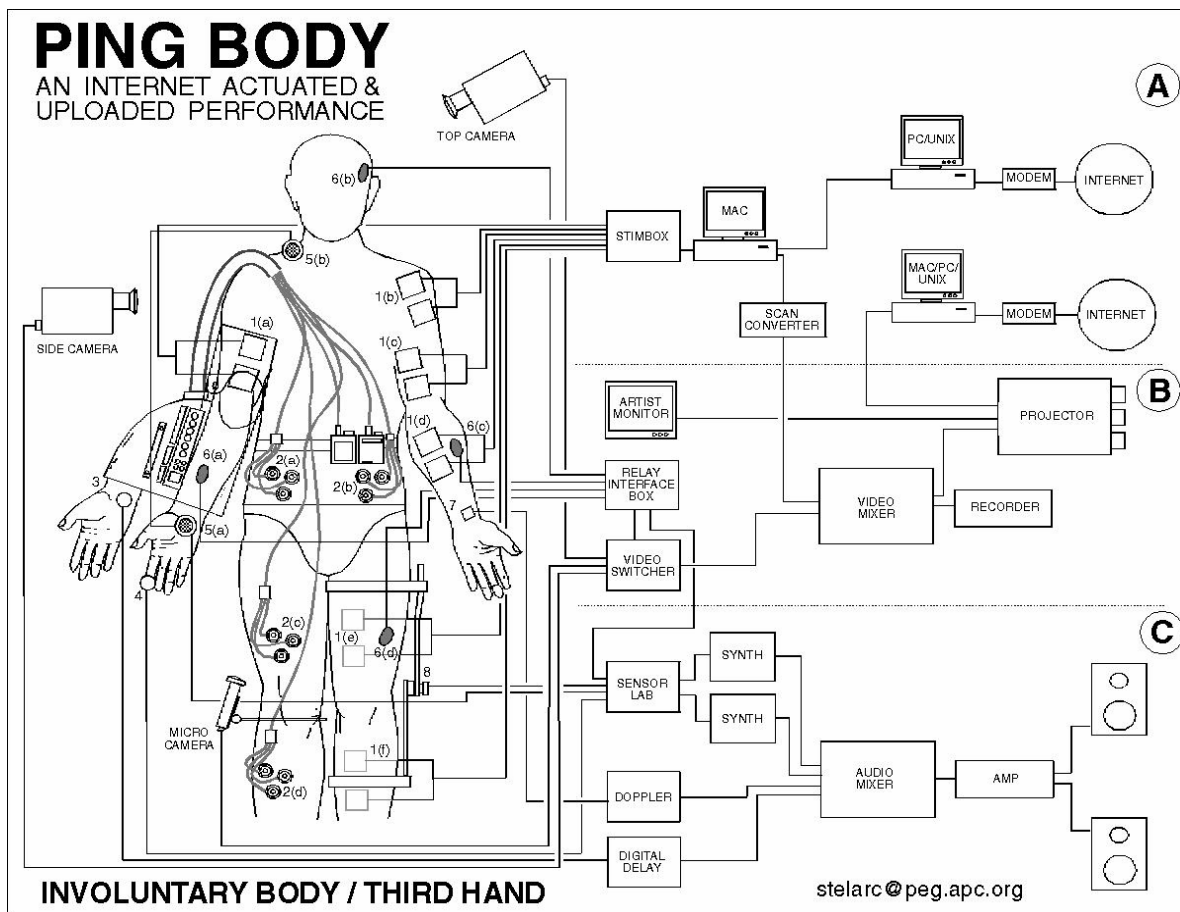


Figura 8 – Stelarc, ilustração para *Ping Body*, 1996



Figura 9 – Stelarc, *Exoskeleton*, 1998



Figura 10 – Stelarc, *The Stomach Sculpture*, 1993



Figura 11 – Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987

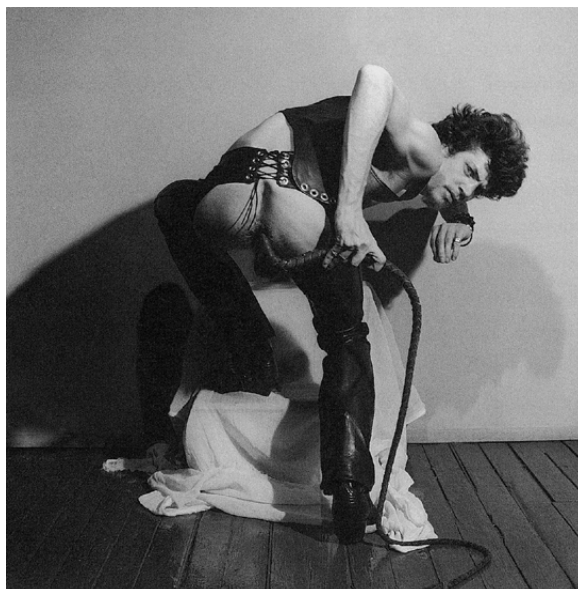


Fig 12 – Robert Mapplethorpe, *Auto-Retrato*, 1978



Figura 13 - Marc Quinn, *Self*, 1991

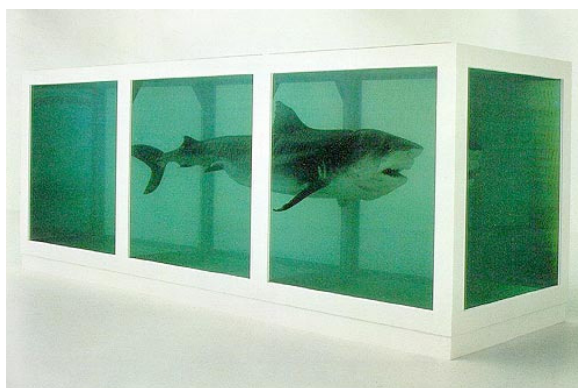


Figura 14 – Damien Hirst, *Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991



Figura 15 - Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990

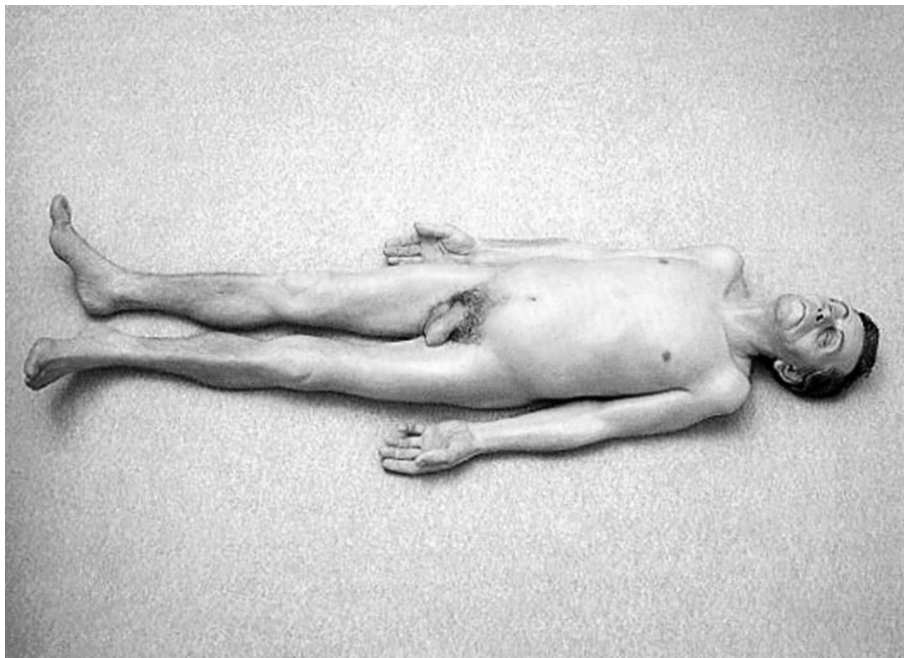


Figura 16 - Ron Mueck, *Dead Dad*, 1996-97



Figura 17 - Dinos e Jake Chapman,
Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000), 1995



Figura 18 - Marcus Harvey, *Myra*, 1997



Figura 19 – Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1996

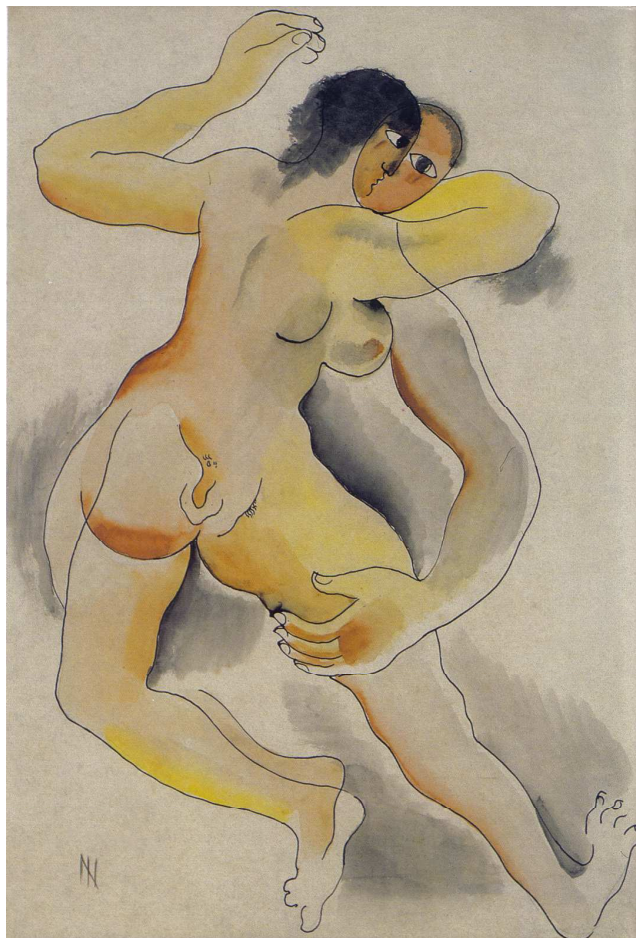


Figura 20 – Ismael Nery, *Sem Título*, sd.

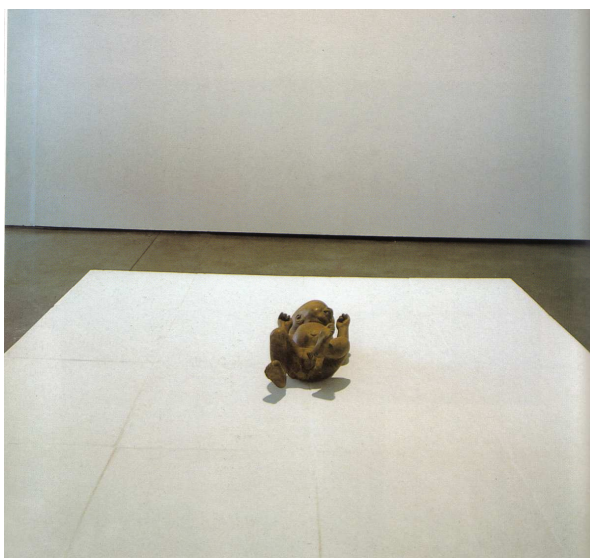


Figura 21 - Edgard de Souza, *Sem Título*, 1997



Figura 22 – Edgard de Souza, *Sem Título*, 1997
(detalhe)

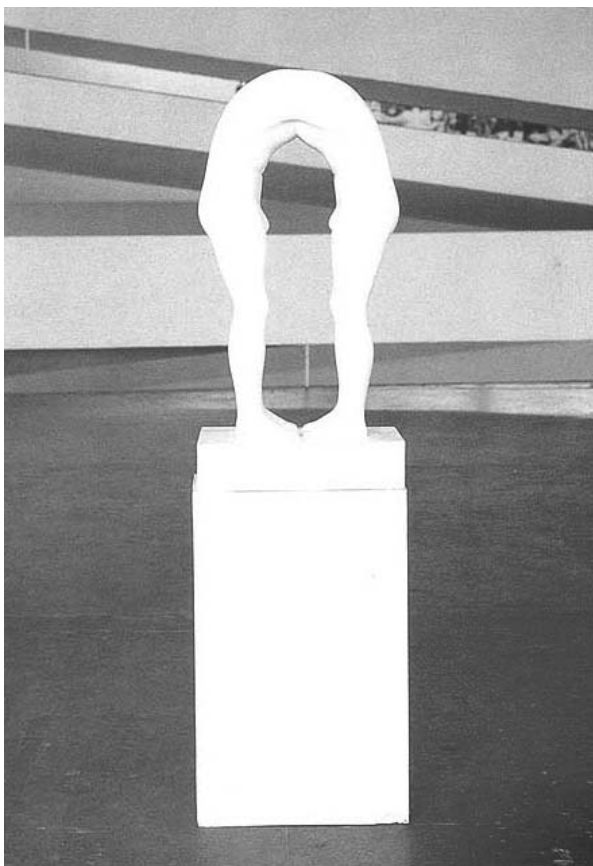


Figura 23 – Edgard de Souza,
Sem Título (dois corpos), 1997



Figura 24 - Edgard de Souza,
Sem Título, 1997



Figura 25 – Edgard de Souza, *Sem Título*, 1998



Figura 26 – Leonilson, *Rios de Palavras*, 1987



Figura 27 – Leonilson, *Jogos Perigosos*, 1989



Figura 28 – Leonilson, *Sem Título*, 1989

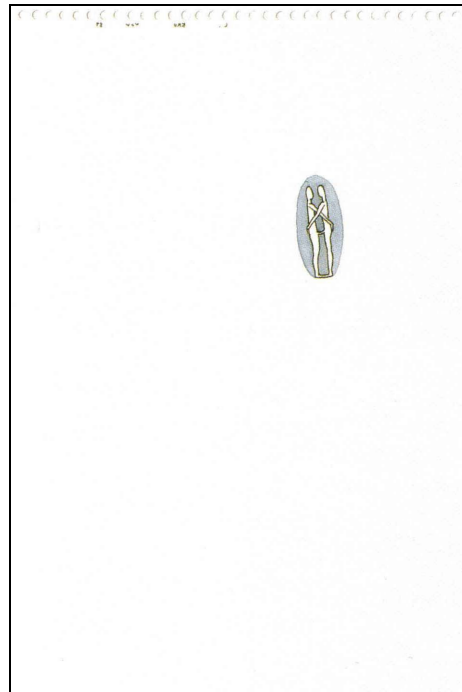


Figura 29 – Leonilson, *Sem Título*, 1989

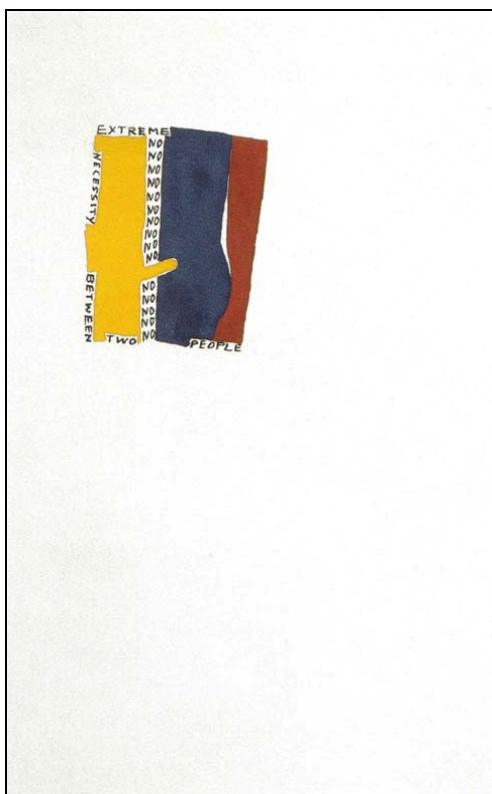


Figura 30 – Leonilson,
Extreme Necessity Between Two People, 1990

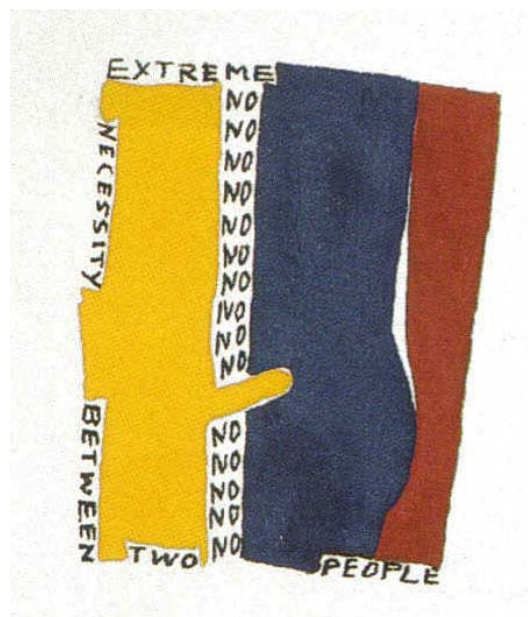


Figura 31 – Leonilson,
Extreme Necessity Between Two People, 1990
(detalhe)



Figura 32 – Laura Lima, *Sem Título* (performance da série *Homem=Carne/Mulher=Carne*), 1997-98



Figura 34 – Keila Alaver, série *Despelamento*, 1997



Figura 35 – Keila Alaver, *Despelamento Tronco-mulher*, 1997



Figuras 36 e 37 – Adriana Varejão, *Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998



Figura 38 – Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893



Figura 39 – Miguel Rio Branco, *Hell Dyptich*, 1993-94



Figuras 40 e 41 - Artur Barrio, *Livro de Carne*, 1979 – 1998

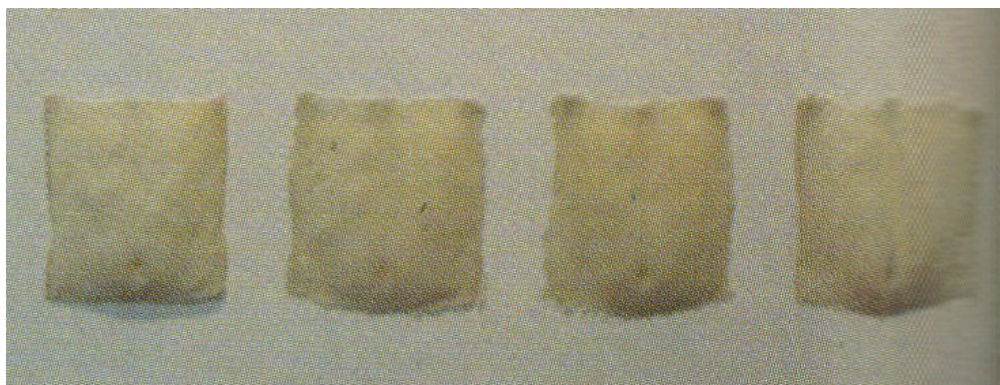


Figura 42 – Marta Strambi, *Barrigas*, 1997

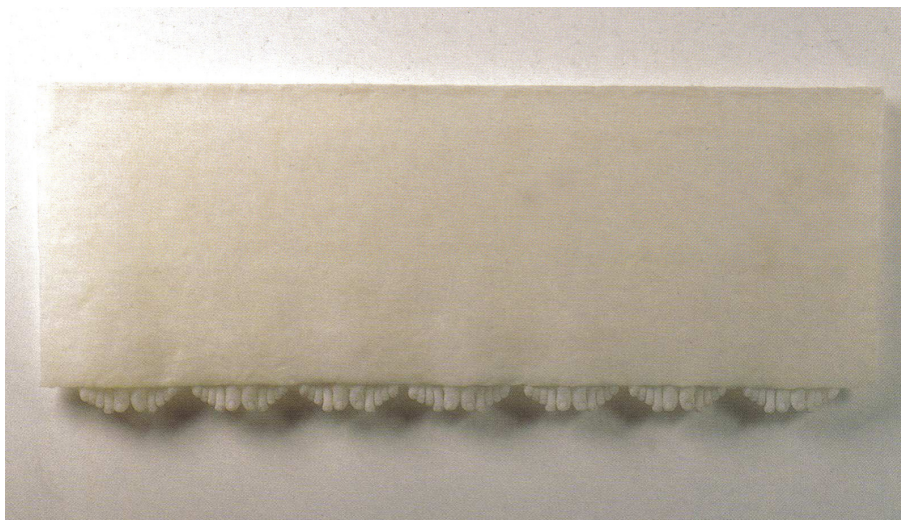


Figura 43 – Marta Strambi, *Uno*, 1997



Figura 44 – Cristina Salgado, *Em Resumo*, 1996-7



Figura 45 – Cristina Salgado, *Sem Título* (da série *Humano inumano*), 1996



Figura 46- Sandra Cinto, *Sem Título*, 1998



Figura 47 - Ernesto Neto, *Fetus Female*, 1995

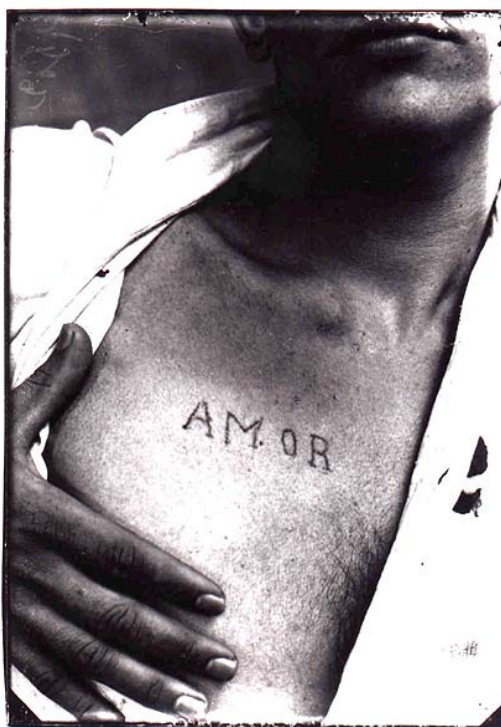


Figura 48 - Rosângela Rennó, *Sem Título (Amor)* , 1997



Figura 49 – Rosângela Rennó, *Sem Título (Tatuagem 5)*, 1997



Figuras 50 e 51– Ernesto Neto, *Nave Deusa*, 1998



Figura 52 - Lygia Clark, *A Casa é o Corpo*, 1968

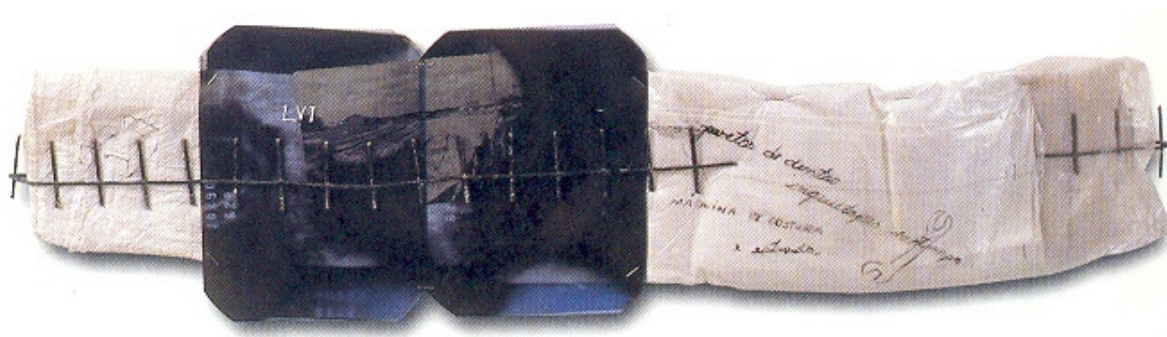


Figura 53 - Herbert Rolim, *Gavetas de dentro*, 1997



Figura 54 - Claudio Mubarac, *Suite sobre O. e P.*, 1997

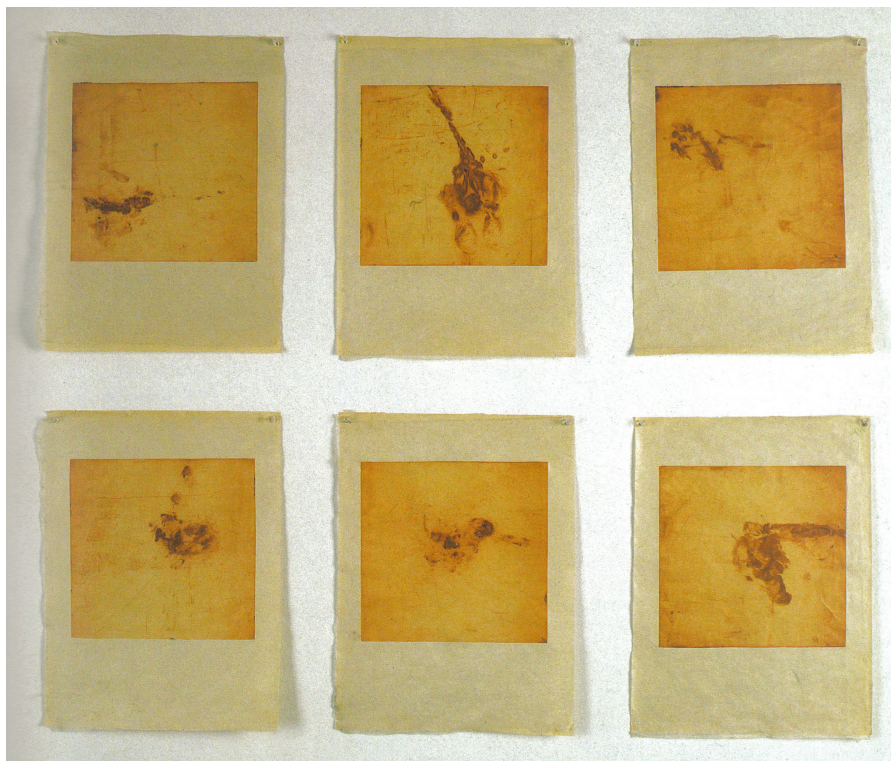


Figura 55 – Claudio Mubarac, *Suite sobre O.*, 1997

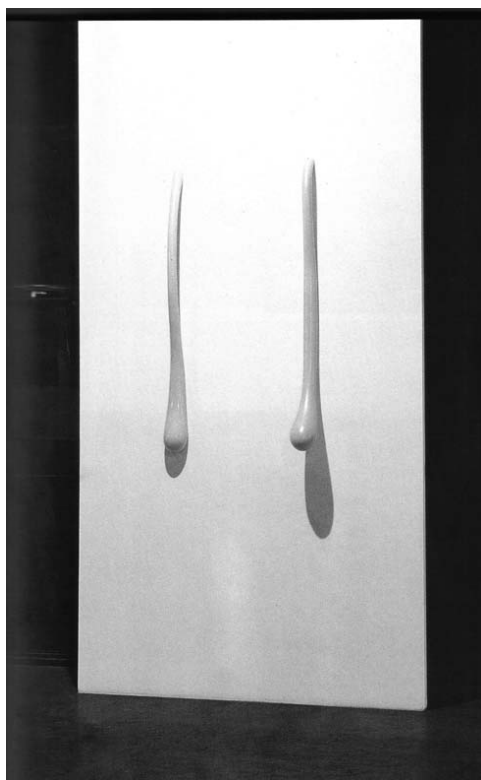


Figura 56 - Edgard de Souza, *Sem título*, 1998



Figura 57 - Valeska Soares, *Sem Título (dos emaranhados)*, 1996

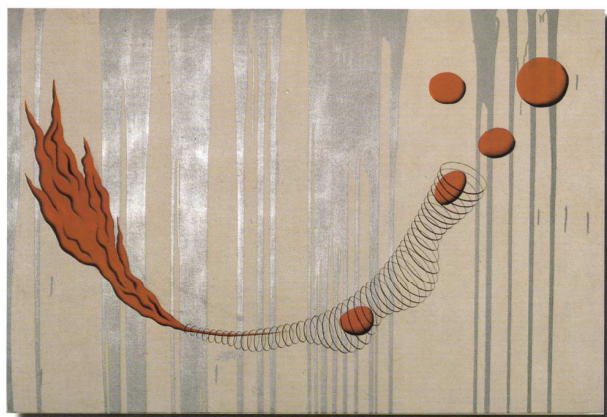


Figura 58 - Elder Rocha Lima Filho, *Aparelho Sugador/Excretor*, 1996



Figura 59 – Leonilson, *34 com Scars*, 1991



Figura 60 – Leonilson, *El Puerto*, 1991



Figura 61 – Rosana Paulino, *Sem Título*, 1997

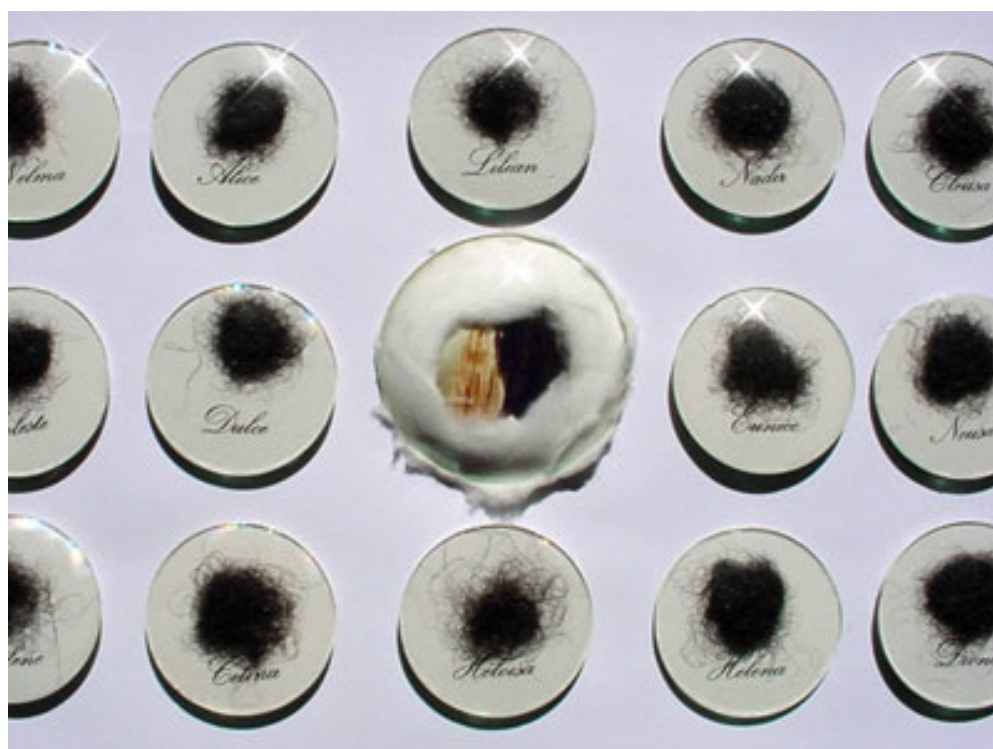


Figura 62 – Rosana Paulino, *Sem Título*, 1997 (detalhe)



Figura 63 – Nazareth Pacheco, *Sem Título* (todos), 1997-98

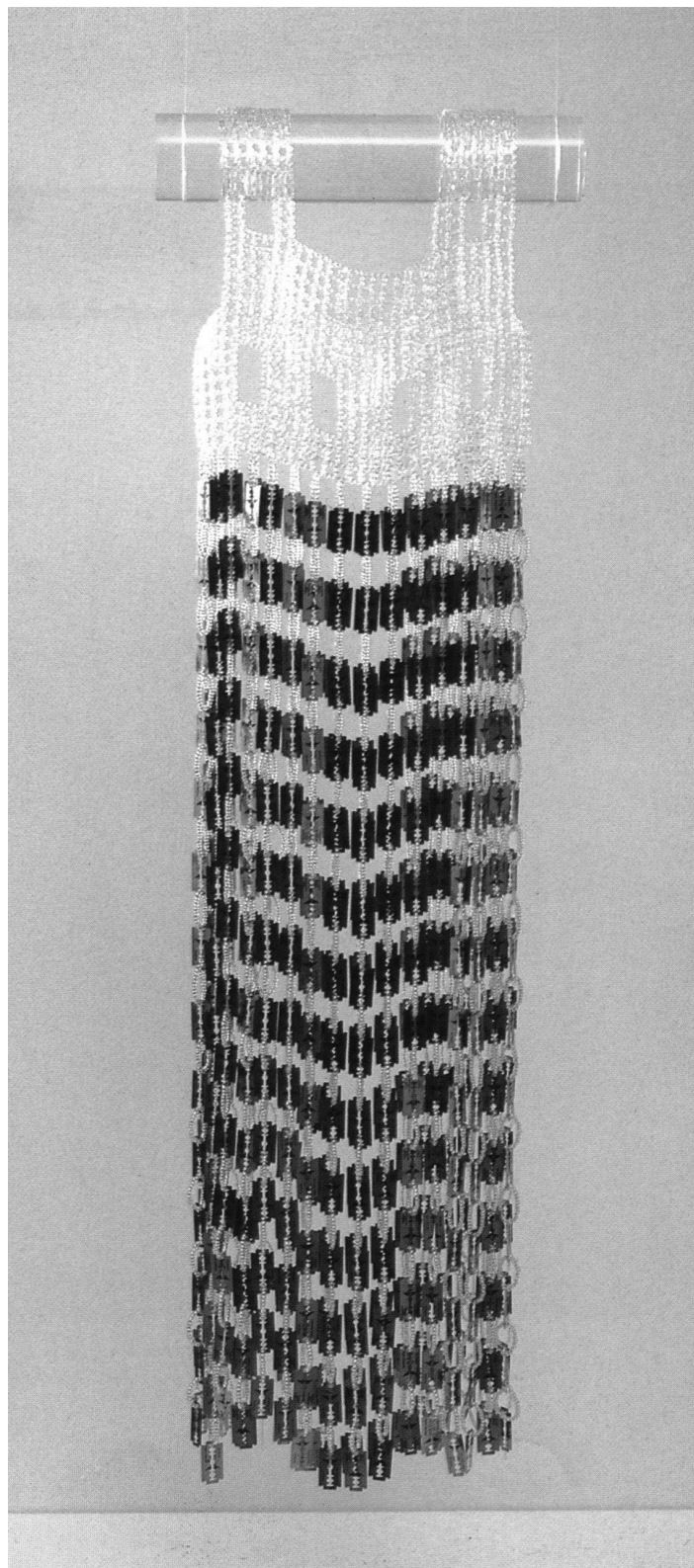


Figura 64 – Nazareth Pacheco, *Sem Título*, 1997



Figura 65 - Rogério Ghomes, *Sem Título*, 1996-97



Figura 66 – Tunga, *Eixo Exógeno*, 1985-97