



O CORPO: ALÉM DO ESTRANHO, AQUÉM DO IMPOSSÍVEL¹

BODY: BEYOND THE STRANGE BELOW THE IMPOSSIBLE

Venus Brasileira Couy²

Para Ana Maria Portugal, a “estranja”
que me apresentou o vidro da palavra

RESUMO: O ensaio aborda o conceito de estranho no conto de Hoffmann e na psicanálise e enfatiza a figura do autômato como representante do estranho. Traz o duplo e faz menção a textos literários onde podemos encontrá-lo. Trabalha a interlocução entre o corpo humano e os conceitos de “estranho” e “duplo”, percorrendo atividades artísticas ligadas ao corpo. Nesse âmbito, a tecnologia surge como instrumento tanto para o artista quanto para as ciências médicas manipularem o corpo e nele intervirem. Destacam-se ainda as modificações corporais empreendidas pelo sujeito na contemporaneidade como resultado do avanço tecnológico.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; tecnologia; modificações corporais; estranho; literatura

ABSTRACT: The essay discusses the concept of strange in the tale of Hoffmann and in psychoanalysis and emphasizes the robot as a representative figure of the stranger. Get the double and mentions the literary texts where we can find it. Works the interaction between the human body and concepts of "strange" and "double", through artistic activities related to the body. In this context, the technology emerges as a tool for both the artist and for the medical sciences manipulate the body and act on it. It is also undertaken by the body changes in the contemporary subject as a result of technological advance.

KEY WORDS: Body ; technology; bodily changes; strange; literature

Unheimlich é o nome de tudo que deveria
ter permanecido secreto e oculto mas veio à
luz!

Schelling

¹ Agradeço a Profa. Ana Maria Amorim de Alencar as indicações teóricas e bibliográficas, a Alessandra Bustamante a interlocução com a psicanálise e a co-tradução dos textos de língua francesa e, a Ana Maria Portugal o franqueamento de sua biblioteca, tornando possível a elaboração deste ensaio.

² Venus Brasileira Couy é Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 letras, 2004). E-mail: venusbrasileira@uol.com.br.



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

Era uma vez um homem que se aproximava das crianças quando não queriam ir para cama e jogava um punhado de areia nos olhos delas. Era uma vez um conto, “O homem da areia” (HOFFMANN, 1987, p. 19-52) e não se trata de um conto de fadas. Era uma vez o pequeno Natanael, que depois ficou grande e continuou assustado. Era uma vez um velho advogado chamado Copellius, homem de “costas largas, cabeça grande e disforme, rosto amarelo-terra” (HOFFMANN, 1987, p. 23), que, de vez em quando, almoçava com a família. Era uma vez um mecânico piemontês chamado Giuseppe Copolla, fabricante de lentes e de óculos, que diziam ser Copellius disfarçado. Era uma vez Olímpia, a bela filha do professor Spalanzani, por quem Natanael se apaixonou:

Natanael decidiu, por fim, comprar alguma coisa de Coppola. Pegou um pequeno binóculo de bolso muito bem trabalhado e olhou através da janela para testá-lo. Jamais em sua vida havia visto um binóculo que aproximasse os objetos de forma tão pura, tão bem focada e nítida. Involuntariamente olhou para o ambiente de Spalanzani: como de hábito, Olímpia estava sentada à mesinha com os braços esticados e as mãos postas – pela primeira vez Natanael viu o rosto maravilhoso e bem torneado de Olímpia, apenas seus olhos lhe pareciam estranhamente rígidos e mortos. Mas conforme ele olhava através do binóculo com mais cuidado, tinha a impressão de que nos olhos de Olímpia despontavam úmidos raios de luar. (HOFFMANN, 1987, p. 40-1)

No reflexo dos olhos de Olímpia, a paixão incandescente de Natanael, que, mais tarde, vê na festa a filha que durante tanto tempo Spalanzani “ocultara dos olhares humanos” e, pela primeira vez, é apresentada aos convidados “numerosos e elegantes” da pequena cidade:

Olímpia surgiu vestida com muito luxo e bom gosto. Não se podia deixar de admirar seu corpo e seu rosto bem torneado. As costas, estranhamente inclinadas, e o corpo delgado, semelhante a uma vespa, pareciam encerrados em um espartilho demasiado apertado. Seus passos e sua postura tinham algo de comedido e rígido, que a muitos parecia desagradável, mas isso foi atribuído à inibição perante a sociedade. O concerto começou. Olímpia tocou piano com muita habilidade, e cantou uma ária impressionante com uma voz clara e quase dilacerante, que lembrava sinos de vidro (...) Terminado o concerto, o baile começou. “Dançar com ela! Com ela! (...) Ele mesmo não soube como aconteceu, mas assim que a dança começou, já estava ao lado de Olímpia (...) A mão de Olímpia estava gélida. Natanael sentiu-se estremecer por um horrível calafrio de morte e fitou-a nos olhos. (HOFFMANN, 1987, p. 42-3)



Entretanto, nem “a mão e os lábios gélidos”, nem “a firmeza peculiar com que Olímpia dançava”, “a falta de ritmo de seus movimentos”, os “olhares estranhos” do grupo de jovens que a cercavam, o sorriso matreiro do professor Spallanzani, as interpelações de seu amigo Siegmund que dizia ser a moça “deveras sinistra” ou o mutismo de Olímpia que nada falava fizeram Natanael enxergar que estava diante apenas de uma boneca de madeira – “Mas que são as palavras? Palavras!”, perguntava-se Natanael – e, ao contrário, só o fizeram insurgir com desdém e desprezo por aqueles que o criticavam: “Olímpia pode parecer sinistra para vocês, homens frios e prosaicos! Apenas o espírito poético encontra nela o seu semelhante!” (HOFFMANN, 1987, p. 46)

Indubitavelmente o olhar celestial de Olímpia dizia mais do que qualquer idioma. O professor Spallanzani parecia muito satisfeito com o relacionamento de Natanael com sua filha e dava a ele toda a sorte de sinais de sua benevolência. Quando Natanael aludiu a uma possível união com Olímpia, Spallanzani abriu um largo sorriso. Imbuído de coragem e do “coração em brasas pelo desejo”, Natanael lançou mão do anel que ganhara de presente de sua mãe e correu em direção a Olímpia a fim de pedi-la em casamento. Quão surpreso ficou ao perceber um alvoroço estranho no gabinete de Spallanzani e descobrir o seu engano:

Natanael parou estarecido – com demasiada nitidez havia visto que o rosto de cera de Olímpia, mortalmente lívido, não tinha olhos – no lugar deles, cavidades negras – ela era uma boneca sem vida. Spallanzani revolveu-se no chão, cacos de vidro haviam lhe cortado a cabeça, o peito e os braços, o sangue jorrava como de uma fonte. Mas ele reuniu suas forças: “Atrás dele – atrás dele, por que você hesita? – Copellius – Copellius, ele roubou meu melhor autômato – vinte anos de trabalho – minha vida e minhas forças dedicadas a isso – a engrenagem – fala – andar – tudo meu – os olhos roubados de você – maldito – danado – atrás dele – vai buscar Olímpia para mim –, aí, pegue os olhos!” Então Natanael viu no chão um par de olhos ensangüentados que o encaravam fixamente. Spallanzani os agarrou com a mão que não fora ferida e os atirou contra ele, atingindo seu peito. Aí a loucura apoderou-se de Natanael com garras abrasadoras e penetrou em seu íntimo, dilacerando sua mente e seu espírito. “Zum – zum – zum! *Roda de fogo – roda de fogo!* – Gira, *roda de fogo* – alegre – alegremente! – bonequinha de madeira, zum, bela bonequinha de madeira, gira.” (HOFFMANN, 1987, p. 48)



A bonequinha de madeira girou, Natanel enlouqueceu, Spallanzani curou-se de todas suas feridas, mas foi obrigado a deixar a universidade, pois a história assustou a todos, que comentavam ser inadmissível introduzir nos chás elegantes uma boneca de madeira. E, como se não bastasse, uma estranha disposição invadiu os habitantes da pequena cidade ao tomarem conhecimento de que Olímpia nada mais era do que uma boneca de madeira, engrenagem mecânica construída por um fabricante de autômatos. Os juristas locais consideraram o ato uma fraude sutil e, portanto, passível de uma punição tanto mais dura, uma vez que fora praticada contra o público e de forma tão esperta que ninguém, à exceção de estudantes mais perspicazes, a percebera. O professor de Poesia e Retórica interpretou o episódio como uma alegoria, uma metáfora que se realizou. Entretanto, tais explicações não foram suficientes para tranquilizar os habitantes da pequena cidade. A história do autômato enraizou-se no fundo de suas almas e de todos se apoderou sorrateiramente uma abominável desconfiança em relação à figura humana:

A fim de convencerem-se não estarem amando uma boneca de madeira, muitos amantes exigiram de suas amadas que cantassem e dançassem fora do ritmo, que bordassem, tricotassem ou brincassem com o cãozinho enquanto liam para elas, e assim por diante; mas sobretudo que não ficassem apenas ouvindo, mas também falassem, vez ou outra, mostrando com suas palavras, serem realmente capazes de pensar e sentir. (HOFFMANN, 1987, p. 49-50)

Quando, mais tarde, a desconfiança baixou a poeira na pequena cidade, onde tudo se tornara calmo e Natanael, desejoso de se casar com a doce Clara, parecia cordato, sereno como jamais fora, um outro final, entretanto, para o conto se avizinhava. E foi da “alta torre da prefeitura que dançava sobre o mercado sombras gigantescas” que o desfecho se deu:

E assim lá estavam os dois jovens de braços dados, no alto terraço da torre, contemplando a floresta coberta de bruma, atrás da qual as montanhas azuis elevavam-se como uma cidade gigante. “Veja só aquele estranho pequeno arbusto cinzento, que até parece estar andando em nossa direção”, observou Clara. Automaticamente Natanael pôs a mão no bolso, encontrando o binóculo de Copolla, e olhou para o lado – Clara estava defronte às lentes. Aí seus pulsos e suas veias palpitarão convulsivamente – lívido, fitou Clara, mas logo correntezas de fogo ardião e faiscavam nos olhos alucinados, e ele começou a urrar como um animal acossado, em seguida, pôs-se a dar grandes saltos no ar e, entre gargalhadas terríveis, gritava com voz cortante: “Gira, bonequinha de madeira



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

– gira, bonequinha de madeira”, e violentamente agarrou Clara querendo arremessá-la de cima. (HOFFMANN, 1987, p. 51)

Salva por Lotário, que escutou os gritos de Clara, Natanael permanecia, contudo, no terraço, corria, dava saltos e gritava: “Gira, roda de fogo – gira roda de fogo”. Logo se aglomeravam as pessoas sequiosas de ver o acontecido e, no meio delas, estava Copellius, que acabava de chegar à cidade. Muitos queriam subir até o topo da torre para controlar Natanael, porém, Copellius, que a tudo ouvia, zombava das boas intenções:

“Ah! Ah! Esperem que logo logo ele desce sozinho!”, e olhava para cima, como os outros. De repente, Natanael deteve-se como que estarecido, debruçou-se sobre a balastrada, avistou Copellius, e com o grito estridente: “Ah! Olhos belli – olhos belli” atirou-se para baixo. Quando Natanel caiu, destroçando a cabeça nas pedras da rua, Copellius havia desaparecido na multidão. (HOFFMANN, 1987, p. 52)

Poderíamos, então, ao parafrasearmos Oscar Cesarotto, perguntar: o que é sinistro no conto de Hoffmann? O homem da areia? O jovem Natanel? Olímpia? Copellius? Copolla? Ou apenas a *coppa*, cavidade orbitária (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 168), que, reiteradamente, circula pelo conto? Encontraríamos na visão, nos olhos e no olhar dos personagens o estranho, que se apreende com maior freqüência no campo escópico do que em outros registros? Olhos nos quais se joga areia, olhos que se arrancam, olhos que ficam cegos, olhos que se colocam em autômatos. Olhos esburacados por duas cavidades pretas.

No olho do outro, o sinistro? “Por que me fitas assim com olhos que não vêem?” (SHAKESPEARE apud CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 58) – onde a resposta? O poeta parece saber: “em meus olhos não há dias” (BORGES, 1985, p. 34) Quantos desdobramentos poderíamos ainda fazer a partir do conto de Hoffmann?

Se em “O homem da areia” o estranho parece advir dos olhos, do olhar, no conto “Os autômatos” (HOFFMANN, 1987, p. 55-82) é a voz que traz o estranho, quebra o silêncio e faz com que ninguém mais consiga escapar de sua força potencial. Vejamos a abertura do conto: “O turco falante provocava sensação geral, agitando a cidade inteira: da manhã à noite afluíam jovens e idosos, ricos e pobres, que queriam ouvir as sentenças enigmáticas que os lábios hirtos da estranha figura morta-viva sussurrava para os visitantes curiosos.” (HOFFMANN, 1987, p. 55)



Perguntas e respostas várias, enigmas, charadas, aqui a palavra, por meio de sua “força de lei”, sela a fatalidade de quem lhe é dirigida. O Outro onipotente materializa, assim, o seu semblante:

Muitas vezes acontecia que o turco, interrogado em alemão, respondia numa língua estrangeira, mas que era de todo familiar ao interlocutor; e então, percebia-se que seria pouco possível dar a resposta de forma tão perfeita e concisa em outra língua que não a escolhida. Em suma, a cada dia relatavam-se novas respostas do turco, sagazes e certeiras. Discutia-se com veemência (...) se o mais surpreendente era a relação misteriosa entre a figura humana e um ser vivo, ou antes a própria incursão na individualidade do interlocutor, ou ainda o estranho teor das respostas da figura. (HOFFMANN, 1987, p. 57)

“Os autômatos” é, sobretudo, um tratado sobre as máquinas, que podem ser instrumentos musicais ou bonecos animados e se ocultam numa forma humana artificial: “os quartetos de músicos que acompanha o professor X, e o próprio turco, são obras mestras da técnica, como também Olímpia.” (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 148)

Sabemos que “Hoffmann é o mestre incomparável do estranho na literatura” (FREUD, 1996, v. XVII, p. 251) e, foi a partir de “O homem da areia” que Freud desenvolveu o texto “O Estranho” (*Das unheimliche*), publicado, pela primeira vez, em 1919, no número 5, da revista *Imago* (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 115). O que é o estranho para Freud? Retomando o dito de Schelling, Freud afirma: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, v. XVII, p. 238). Ao se deter na palavra alemã *heimlich*, que significa doméstico, familiar, pertencente a casa, conhecido e, no seu antônimo, *unheimlich*, que significa não habitual, estranho, desconhecido, Freud busca pensar além da oposição que cerca os dois vocábulos e, mais na ambivalência que o termo *heimlich* traz. Por meio de estudos lexicais e pesquisas em dicionários, descobre que um dos significados de *heimlich* é “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber” (FREUD, 1996, v. XVII, p. 241). Assim, um dos sentidos de *heimlich* é idêntico ao seu oposto, *unheimlich*: “em geral, somos lembrados de que a palavra *heimlich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista.” (FREUD, 1996, v. XVII, p. 242-3) E é Schelling quem dá a pista a Freud: “*Unheimlich* é o nome



de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio a luz!” (FREUD, 1996, v. XVII, p. 242-3). Oscar Cesarotto assinala:

Na edição brasileira das “Obras completas”, optou-se por titular o ensaio como “O estranho”, o que alude a “estrangeiro, externo, admirável, esquisito, misterioso, alheio, desconhecido”. Algumas destas significações, são com efeito apropriadas e recobrem um amplo leque de alternativas, embora exista a possibilidade de circunscrever melhor o *unheimlich* se o denominamos “sinistro”, querendo dizer, ademais, “funesto, de mau presságio, ruim, como adjetivo, e “desastre, ruína, prejuízo”, como substantivo. Com maior ou menor rigor, dependendo do contexto, pode-se falar em “lúgubre”, “sombrio”, “nefando”, “terrorífico”. Ou também, “inquietante”, “espantoso”, “apavorante”, “terrível!” (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 120-1)

Em “O homem de areia” o autômato, a boneca de madeira, que parecia ser gente, traz, sem dúvida, além de outros personagens, o estranho, ou melhor, o sinistro, para o corpo do texto hoffmaniano. O que faz o autômato, a máquina, senão espelhar o homem? Mas sabemos da estranheza do espelho... que duplica, deforma, assusta, aterroriza, petrifica, mata. Talvez, por isso, da boneca Olímpia (duplo de Natanael?), ao final do conto, tenha restado apenas cacos e, de Natanael, que pulou da torre, ficaram somente os fragmentos de seu corpo que jaz partido, destroçado no chão: “este, como um dejetivo, deixa-se cair fora da cena, quando seu lugar se torna impossível” (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 170). No reflexo do espelho, o sinistro – o outro, o mesmo:

Numa primeira e definitiva identificação consigo mesmo, o sujeito humano se aliena de si quanto mais esperava se integrar. O espelho, parâmetro de exterioridade, oferece-lhe a chance de se enxergar inteiro, mas ao preço de se ver como outro. Nesta relação com o semelhante, a figura que se reflete aparece invertida, coincidindo o lado direito com o esquerdo e vice-versa. Esta assimetria é o elemento que impõe a diferença no registro do idêntico, forçando a alteridade. Por este viés, aquilo que seria o mais conhecido e familiar, a própria imagem, vira estranho. Sinistro, então, aludiria ao que excede à dimensão do narcisismo, ficando fora da alçada do eu, incontrolável. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 170)

Identidade, alteridade. No que sobra, excede, o sinistro. Estranho resto. No reverso das faces, o duplo: “tentativa ilusória de superar, pela via do excesso, o nada que somos condenados?” (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 170)



Tema recorrente da literatura do século XIX, podemos encontrar o duplo em *O médico e o monstro*, de Stevenson, *A sombra*, de Hans Christian Andersen, *William Wilson*, de Poe, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O duplo*, de Dostoiévski, *O Horla*, de Guy de Maupassant, entre outros autores. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 170) Como não fazermos menção ainda ao *Frankenstein*, escrito em 1818 por Mary Shelley? Fruto da recomposição de peças mecânicas anatómicas esparsas que a mão do cientista costurava com cuidado e perícia e excitara com um raio elétrico, *Frankenstein* (encarnação do fantasma agressivo do outro artificial?) não tinha alma, mas isto não o poupou de um destino dilacerante, ao ser repudiado por todos por sua feiúra. Também dramática teria sido a sorte do seu inventor que, não podendo dominá-lo, perece por sua causa. A pretensão de fazer um novo homem desafiando a ordem divina, como aponta o autor, acaba em punição, castigo para os que ousaram ultrapassar os limites e fizeram valer a curiosidade da experimentação. Na articulação dialética que Hegel formaliza, o vínculo acorrenta o escravo ao senhor. Na tensão entre a autonomia e o servilismo, o escravo se depara com duas alternativas: ou abdica de sua liberdade, conservando sua vida, mas subordinado ao amo, ou se arrisca numa briga definitiva que, eventualmente, o faria superar sua condição passiva, se conseguisse se impor ao seu dono. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 170) O duplo traz, portanto, a morte:

A silhueta do outro ganha contornos sinistros. Necessária nos primórdios da constituição do eu, com ele se enfrenta, mais tarde numa disputa imaginária pelo espaço a ser ocupado. Dois pretendem um lugar que é único, o que determina a eliminação de um deles numa dialética fatal. O duplo se converte, então, num mensageiro da morte, pois sua manifestação prenuncia o ocaso do sujeito. E ainda que este o mate antes, não por isso se resolve o dilema, já que, simultaneamente, ele desaparece também. A agressividade é a regra da relação letal com esta presença, real ou alucinada. De tão fraterna que era, vira hostil, como aqueles deuses, diz Freud, tidos por demônios, uma vez acabadas suas religiões. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 128-9)

O que é a morte senão o retorno ao inanimado? O que o funesto e o lúgubre portam senão o vínculo do homem com sua própria finitude? Indagar acerca da figura humana, de suas potencialidades e limites talvez seja uma das questões que o conto “O homem da areia” traga. Talvez decorra daí, como aponta Eliane Robert Moraes (2002), grande parte do efeito sinistro do conto. O insuportável, no caso de “O homem da Areia”, parece não residir, conforme assinala a autora, na descoberta de que Olímpia é um autômato, mas, sim, no fato de Natanael acreditar,



sem qualquer hesitação, que ela era um ser vivo. “O homem da areia” escrito numa época em que os autômatos eram efetivamente considerados réplicas, humanas ou animais, parece, segundo Eliane Robert Moraes, inaugurar um novo ponto de vista sobre os simulacros mecânicos. Isto porque a dúvida em vez de incidir sobre a máquina que simula um ser vivo acaba por transformá-la num objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova. (MORAES, 2002, p. 94-7)

Na época de Hoffmann não era incomum, como assinala Oscar Cesarotto (1987), a exibição pública de artefatos mecânicos, com sucesso de bilheteria. No entanto, a fabricação de tais engenhocas pode ser datada de muito antes. Desde a Idade Média já existem crônicas que descrevem alguns experimentos. De Roger Bacon, alquimista inglês, diz-se que teria construído uma cabeça que falava, regida por encantamento. Alberto Magno, filósofo escolástico versado em todas as artes tradicionais, chamado de “Doctor Universalis” é tido como o autor de um ser irreal. Contam que Santo Tomaz, achando o andróide blasfemo, deu-se ao trabalho de destruí-lo. Theophrastus Bombastus Von Hohenheim, conhecido como Paracelso, afirmava ter conseguido, no seu laboratório, uma réplica precisa, o “homunculus”. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 149).

Quando “O homem da areia” foi publicado em 1817, as máquinas que imitavam seres vivos, conforme relata Eliane Robert Moraes, eram bastante conhecidas na Europa. Embora haja registros da fabricação desses artefatos desde a Idade Média, foi a partir do século XVII que se difundiram o conhecimento e o interesse por mecanismos cujo funcionamento parecia independente da intervenção humana. Entre os construtores de máquinas móveis, o mais conhecido foi Jacques de Vaucasson, um engenheiro mecânico do Antigo Regime que concebeu o primeiro tear totalmente mecânico. (MORAES, 2002, p. 95)

Além do autômato mecânico, a imagem da sombra, que deforma a silhueta humana, foi, como aponta a autora, talvez uma das primeiras descobertas de uma sensibilidade que buscava dar corpo às incertezas expressas pelos contemporâneos de Hoffmann. No decorrer de mais de um século, desde o “Sturm und Drang” até os primeiros modernistas, a sombra figurou como motivo recorrente no imaginário europeu, com destaque no romantismo. Ao longo desse período, o público das grandes cidades européias, como assinala Eliane Robert Moraes, fascinou-se por espetáculos cujos personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam numa tela branca e transparente. Conhecido na Alemanha como



“Shattenspiel”, o teatro de sombras, de origem oriental, foi introduzido em Paris por volta de 1770. (MORAES, 2002, p. 97) No espectro, os homens descobrem uma cópia perversa, que o poeta parece conhecer: “sei que na sombra há Outro, cuja sorte / é fatigar as longas solidões”. (BORGES, 1985, p. 14)

Cem anos após a publicação de “O homem de areia”, a “estética robótica” ganha, segundo Cesarotto, maior fôlego com a versão teatral de *R.U.R. (Rossum’s Universal Robots)*, escrita por Karel Kapek, encenava uma linha de montagem de operários metálicos. Filhas da tecnologia, tais criaturas comportam-se inicialmente como dóceis e eficientes serviçais, no entanto, inconformados pelos abusos de que são objeto, terminam por se rebelar, matando os seus algozes:

Um dos efeitos colaterais que essa peça produziu foi a imposição de um significante que, na cultura ocidental, passou a nomear, genericamente, todos os inventos deste tipo: robô. A palavra *robota*, em tcheco, significa “corvéia” e foi forjada na época feudal para batizar o trabalho gratuito que o servo devia ao seu senhor. Em outras línguas, como a polonesa, quer dizer, apesar, “labuta”, “tarefa forçada”. Por extensão, ficou consagrada como designação para qualquer dispositivo utilitário cuja forma se assemelhe ao homem. (...) Por que, então, estas máquinas seriam *unheimlich*? O sentimento sinistro que provocam decorre da atualização de uma antiga lembrança, supostamente recalçada, porém vigente. Nesta figura, cujos contornos conhecidos oferecem um semblante que oculta as engrenagens, retorna o que alguma vez foi introjetada como própria, e que agora se apresenta como alheia: a imagem de si. Ou, para sermos mais exatos, digamos que o duplo, aquele fantasma esquecido, se mostra no Real, materializado no autômato, sendo sua aparição, como sempre, assustadora. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 152-3)

Uma boneca de madeira. Um autômato mecânico. A imagem fugaz de uma sombra. Terceira mão. Terceira orelha. Um chip. Uma ciborgue. Cadáveres plastinados. Duplos que espelham, ampliam, multiplicam ou, quem sabe, inventam o homem e trazem em sua inquietante estranheza, além da iminência da morte, o familiar sopro da vida.

Stelarc: o corpo é obsoleto

“– ‘Deus meu! Eu vejo!’ – Disse Hans Castorp ao contemplar o primo Joachim através de uma radiografia. O personagem de Thomas Mann, em *A montanha mágica*, mal podia acreditar no que via: ‘o coração orgulhoso de Joachim, em forma de ‘saco palpitante’ ” (SANT’ANNA. In:



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

SANT'ANNA (org.), 1995, p. 11) – penetrar no corpo humano e enxergá-lo parecia ser o grande desafio do começo dos tempos modernos. Da descoberta do Raio X, por Roentgen, em 1895 (mesmo ano da invenção do cinema e da criação da psicanálise), mais de um século se passou, ainda que a entrada no corpo tenha sido facilitada pelos inúmeros avanços da tecnologia, da ciência e da medicina, continuamos, sim, a permanecer fascinados diante de órgãos, tecidos, células e gens, que outrora não eram visíveis:

O fascínio crescente pelas novas tecnologias de visualização médica do corpo extrapola o campo estritamente biomédico, atingindo os campos sócio-político e jurídico. Na cultura popular as imagens médicas exercem também uma atração singular. Mesmo para quem nunca tenha se submetido a uma tomografia computadorizada ou a uma ressonância magnética se encanta com as imagens médicas na televisão, na tela de computador ou nas revistas de divulgação. As imagens coloridas de cérebros em funcionamento obtidas por PET-scanners tornaram-se tão populares como os retratos de Marilyn Monroe ou Mao Tsé Tung realizados por Andy Warhol, com os quais guardam uma certa semelhança cromática. O sucesso dessas tecnologias tem dado uma relevância ao interior do corpo humano que não encontra precedentes nas nossas sociedades. (ORTEGA, 2005)

“É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1400 cm³, é uma forma biológica adequada” (STELARC apud PIRES, 2005, p. 95), provoca o artista australiano. Para Stelarc, a vulnerabilidade e a limitação física e mental do corpo não conseguem assimilar e armazenar a quantidade e a variedade de informações produzidas, incompatíveis com as constantes inovações científicas e tecnológicas desenvolvidas e criadas pela sociedade contemporânea. (PIRES, 2005, p. 95) Sua obra busca inventar um homem biônico capaz de viver em harmonia com o novo meio e realizar outras formas de existência. Para tanto, experimenta novas possibilidades em um corpo humano híbrido, protético e ligado à máquina. Em seus manifestos *bionisters*, explicita seu projeto de viver em simbiose com a “biosilicone-esfera” e com o mundo virtual. (SOARES NETO, 2005, p. 37) Para Stelarc, o corpo está obsoleto:

É necessário tomar consciência da obsolescência do corpo para organizar estratégias pós-evolucionistas. Agora não é mais questão perpetuar a espécie pela reprodução, mas reforçar o indivíduo remodelando-o. É necessário hoje implantar a tecnologia miniaturizada e bio-compatível no corpo. (STELARC apud SOARES NETO, 2005, p. 37)



A partir da robótica, sistemas virtuais, próteses e computadores, Stelarc realiza *performances*, nas quais imagem, som e cor se acoplam ao ser humano, que se amplia, conecta-se ou encontra-se teleoperado à distância, “a tecnologia não é apenas presa ao corpo, mas também é implantada. Tendo sido anteriormente um *contêiner*, a tecnologia agora se torna um componente do corpo” (STELARC apud BARATA, 2003), assinala o artista. Dentre suas *performances*, destacam-se a intitulada “Terceira Mão” (*Third Hand*), na qual combina movimentos involuntários, voluntários e programados. A mão artificial acoplada ao braço direito é movimentada por sinais de EMG dos músculos de seu abdômen e de suas pernas; o braço esquerdo natural é agitado a distância, independentemente de sua vontade, por estimuladores musculares. Os sons do motor do mecanismo da “Terceira Mão” e os sinais dos estimuladores são utilizados como fontes sonoras. A iluminação é composta, para Stelarc, como uma manifestação dos ritmos do corpo. (BRUNO, s. d)

Se “a história de cada um se inscreve sobre o corpo e lê-se, por assim dizer, nas linhas da mão. Braço do *maître*, grife do costureiro [e] a mão faz papel de assinatura” (JAQUET, 2001, p. 206. Trad. Nossa), podemos, com Chantal Jaquet, indagar: qual é o *status* da “Terceira Mão” criada por Stelarc? Ela é a minha mão do mesmo modo que as outras duas? É uma mão suplementar? Parece que a prótese inventada pelo artista introduz a alteridade no corpo próprio – “a prótese faz corpo – exhibe ainda a sua potência e exacerba suas possibilidades, subvertendo sua configuração em detrimento de sua finitude.” (JAQUET, 2001, p. 207. Trad. nossa)

Além dessa *performance*, há outras, com um exoesqueleto e uma escultura do estômago, que consistem em coreografias compostas pela interação do controle fisiológico com a modulação eletrônica e realizam-se por meio de processos do corpo amplificado, que incluem ondas do cérebro, músculos, controle de pulsação, do fluxo sanguíneo, de outros condutores e sensores que monitoram o movimento dos membros e indicam a postura do corpo. (NÓBREGA, s.d.) Aliás, a denominação “corpo humano” também está ultrapassada, para Stelarc melhor seria chamá-lo de “homem-planeta, aquele que pode existir em condições variáveis de atmosfera, gravitação e campo eletromagnético.” (STELARC apud SILVA, s.d.) Na tentativa de revigorar o corpo e extrair dele a sua potência, faz Stelarc do “homem-planeta” uma máquina suspensa no ar:

Suas máquinas funcionam como extensões da pele (...) Ele vai da exploração das entranhas com seus filmes sobre os pulmões, estômago e intestino, rompendo de modo explícito o tabu que



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

estava na origem da reflexão estética do século XVIII, passa pelas 25 suspensões de seu corpo nu, elevado no ar apenas por enormes anzóis enfiados em sua pele e atados a fios amarrados no teto da galeria de arte até às ações com máquinas que prolongam a pele (SELIGAMANN-SILVA, 2003, p. 29-46)

Em uma de suas suspensões performáticas, conforme relata Jeudy, realiza Stelarc uma curiosa paródia. Faz inserir ganchos com profundidade na pele, entre 14 e 18 pontos de inserção e faz passar uma corda para se enganchar, de tal maneira que a pele se torne a estrutura que suporta todo o peso do corpo. Stelarc se encontra nu e suspenso em uma rede de basquete, cujo encordoamento penetra em sua pele. Em torno dele, alguns índios assistem em pé “o cair na rede” do homem branco. (JEUDY, 2002, p. 143)

Contra o corpo obsoleto, arcaico, anacrônico e quantos adjetivos se façam nomear a tudo que agora já é passado e, portanto, inatural, Stelarc propõe a extensão e o prolongamento do corpo. O interesse do artista consiste em explorar novas extensões corporais que sirvam para ampliar e intensificar por meio da alta tecnologia e da robótica as capacidades sensoriais, funcionais, perceptivas e motoras do ser humano. A potencialidade está na tecnologia e, é através dela, que o corpo deve ser reprojetoado e o conceito de humano redefinido: “não faz mais sentido ver o corpo como um lugar para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas um objeto – não um objeto de prazer, mas um objeto de projeto” (STELARC apud PIRES, 2005, p. 95) – aponta Stelarc.

Descartada a subjetividade, o corpo passa a ser um objeto de projeto... Tentativa de domínio, controle e de “colonização do corpo” (GIANETTI, s.d.), tal qual o espaço que também um dia foi colonizado? Arquitetura funcional para tentar superar a velha estrutura do corpo não muito eficiente e nem muito durável, que se cansa, é suscetível a doenças e à morte? Daí o terceiro braço, a experiência com máquinas andantes, a passagem pelo interior do estômago. Em “Escultura no Estômago”, Stelarc projeta uma escultura para ser engolida e alojada no seu estômago dilatado:

O espaço interno do corpo abriga técnica e arte. A ingestão de uma escultura é projetada para um “corpo oco” e para um “espaço hospedeiro” – um corpo sem limites ontológicos definidos e um espaço que abriga elementos estranhos à nossa condição estritamente orgânica. (...) O estômago deixa de ser exclusivamente um órgão com funções digestivas naturais e torna-se um ambiente estético ao mesmo tempo em que a técnica – e também a arte – deixa de habitar a extremidade ou a exterioridade do corpo. (BRUNO, s.d.)



No projeto recente, intitulado “A terceira Orelha” (STELARC, 2003, p. 258-60) – Stelarc acredita que “ouvimos muito pouco” e é no homem biônico que está a nossa redenção (BARATA, 2003) – pretende adicionar uma nova orelha ao lado da orelha direita. O procedimento consiste em inserir um balão debaixo da pele e inflá-lo gradualmente por quatro ou seis semanas até que uma bolha de pele esticada seja formada. Remove-se o balão e insere-se na bolsa da pele uma cartilagem ou um plástico com o formato de uma orelha que talvez precise ser parafusada no osso da face. A orelha extra terá sensibilidade, mas não poderá ouvir. A idéia, como assinala Fernanda Bruno (BRUNO, s.d.), é de que a orelha fale. Um chip de som implantado é ativado por um sensor de proximidade, caso alguém chegue suficientemente perto e permite que a orelha extra, sussurre, conforme relata Stelarc, “doces bobagens” na outra orelha. Nesta *performance*, a técnica ingressa no corpo não para tocar o espaço das cavidades internas ou profundas, mas para abrir um novo orifício, uma nova superfície de contato com a exterioridade, um novo órgão de sentido – uma orelha que fale e vibre diante da aproximação de corpos externos. (BRUNO, s.d.) Por que construir uma orelha?”, indaga Stelarc e é ele quem dá a resposta:

A orelha é uma estrutura bela e complexa. Na acupuntura, a orelha é o lugar da estimulação dos órgãos corporais. A orelha não é feita apenas para a escuta, ela é também o órgão do equilíbrio. Ter uma orelha suplementar traz à tona um excesso que é mais do que apenas visual ou anatômico... (...) O que caracteriza todos os projetos e as *performances* é a noção de protética. A prótese vista não como um signo da falta, mas como um sintoma do excesso. Mais do que reconstituir uma parte do corpo que falta ou funciona mal, estas interfaces e estes dispositivos aumentam ou ampliam a forma e as funções do corpo. (STELARC, 2003, p. 260)

Ampliar a forma e as funções do corpo... Terceiro braço. Terceira orelha. Terceira via que talvez possibilite ao artista ultrapassar os limites do corpo e reprojeta-lo. Da evolução das espécies estudada por Darwin às “experiências pós-evolutivas” de Stelarc, um percurso, uma demarcação.

Para além da apologia da liberdade, da euforia e do fascínio que a máquina, o robô e os diversos avanços tecnológicos, científicos e médicos possam exercer, trata-se, quem sabe, de pensar agora o que pode *um* corpo, no qual a intrusão tecnológica mais do que uma prática,



experiência ou *performance* pode constituir-se como um alargamento de fronteiras e nos faz pensar acerca do sujeito na contemporaneidade, não sem levar em conta sua proximidade com a máquina. E, mesmo que o corpo se deixe montar qual um quebra-cabeça, como no quadro de Dürer, reunido por fragmentos, díspares ou semelhantes, não se constitui inteiro, pleno, acabado e, sobretudo, não faz Um.

Eduardo Kac: não há mais verdade no corpo

Olho de vidro. Aparelho nos dentes. Platina no nariz. Pino na bacia. Perna de pau. Pinto de borracha. Cronômetro embutido. Braço mecânico. Marca passo. Ponte de safena. Pulso firme. Coração de plástico. Fios de ouro nas rugas. Cartilagem de tubarão nas juntas. Vitaminas. Pomadas. Proteínas. Sonda renal. Pulmão artificial. Microchip no cérebro. Pele enxertada. Ossos soldados. Intestinos encurtados. Amígdalas extirpadas. Fígado transplantado. Sistema GPS. Unha postiça. Óculos de sol. Drenos. Joelheiras. Cotoveleiras. Muletas e perucas. Não suja. Não lacera. Acompanha estojo de viagem. Vinte e quatro funções. Trabalha à pilha e à luz. Lavar em água morna. Se agita com antenas. Se acalma com eletrochoque. (BONASSI apud VILLAÇA. In: KATZ, KUPERMANN e MOSÉ (orgs.), 2004, p. 92)

Assim é o *Cyborg* criado por Fernando Bonassi ou está o autor apenas descrevendo o homem contemporâneo? “Olho de vidro. Aparelho nos dentes. Platina no nariz...” Microchip no corpo: assim Eduardo Kac, na tentativa de apontar novas direções para a arte e aproximá-la cada vez mais do campo da tecnologia e fazer interagir, no espaço subcutâneo, “memórias internas vividas e memórias externas artificiais” (Kac apud BRUNO, s.d.), implantou, de forma pioneira, em 1997, no interior de seu tornozelo um *microchip* utilizado nos Estados Unidos para identificar animais domésticos, que contém um número de identificação de nove caracteres (026109532) (ÁLVAREZ, s.d. Trad. nossa) e o registrou num banco de dados norte-americano, utilizando a internet como meio. O chip que ficará no corpo do artista indefinidamente tem o tamanho de 15mm x 2mm. Apesar de morar em Chicago, Eduardo Kac, sob a supervisão de um médico e cercado por fotos da avó quando ainda era jovem, realizou ele mesmo o implante na Casa das Rosas, em São Paulo e transformou o evento numa *performance*: “queria confrontar uma memória natural com outra que você adquire artificialmente” (KAC, 2002), relata Kac. Título da obra, “Time Capsule”: “o corpo hoje pode ser construído, apagado, restaurado. Já não há mais verdade



no corpo” (KAC apud MENDONÇA, s.d.), afirma o artista e professor da The School of The Art Institute of Chicago, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, na abertura da exposição “Arte Suporte Computador”, na Casa das Rosas, em São Paulo, em 11 de fevereiro de 1997.

A possibilidade de introduzir um chip de memória no interior do corpo aponta, segundo Fernanda Bruno, para novas modalidades de experiência na cultura digital. Miniaturizada e biocompatível, a técnica oferece “interfaces úmidas”, liberando o corpo das “formas cúbicas” e estáticas do computador. Sob a pele, a memória digital não concorre com a mobilidade do corpo. Se esta mantém-se inviolada quando à técnica torna-se intrusiva, o espaço interno, subcutâneo, abre-se a novas misturas e a novos materiais; diante de um componente estranho que agora jaz dentro, o corpo cria uma camada de tecido conjuntivo em torno do microchip para evitar migração. (BRUNO, s.d.)

O microchip, conforme assinala Arlindo Machado, é, na verdade, um *transponder* utilizado para identificar um animal na substituição à antiga marcação com ferro quente. Para tanto, contém um capacitor e uma bobina, todos marcados hermeticamente em vidro biocompatível, para evitar a rejeição do sinal de rádio, que energiza o microchip, fazendo-o transmitir de volta o seu número inalterável. A implantação do chip no tornozelo do artista (escolhido não por acaso por Kac) faz alusão à marcação a ferro realizada nos escravos bem como o seu aprisionamento por meio de grilhões. (MACHADO, s.d.) Depois do implante, Kac leu com um scanner o número guardado no chip e fez sua ficha no cadastro de animais domésticos, pela internet, registrando-se como animal e como dono.

Sabemos, entretanto, que o trabalho de Eduardo Kac é mais abrangente do que a implantação do microchip e abarca uma série de eventos paralelos relacionados com o implante. Conforme assinala Arlindo Machado, tem-se o espaço físico da Casa da Rosas convertido numa espécie de quarto de hospital, com aparelhagem cirúrgica e um médico para atender a eventuais dificuldades, além de ambulância à porta do edifício e ma coleção de fotografias nas paredes com as únicas memórias que restaram da família da avô materna do artista, dizimada na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial. Tem-se os computadores que permitem acessar o banco de dados nos Estados Unidos, escanear o chip por controle remoto através da internet e disponibilizar, para os telespectadores situados em qualquer outro lugar do mundo, as imagens do evento através da web (MACHADO, s.d.):



Precioso e abjeto refúgio de materialidade num mundo artificial mediado pela cifra e pela abstração, dentre os conceitos universais herdados à modernidade, o corpo decerto logrou ser o mais duradouro, ao contrário da idéia de sujeito e, não obstante de humano. Outrora *avatar* orgânico do Ponto de Arquimedes, o corpo hoje é zona de um deslizamento entre carbono e circuitos interligados, finitude e ilimitado: os possíveis infinitesimais regidos pelos princípios de *ligação*, *conexão* e *mistura*. O corpo apresenta-se, assim, como problema instaurado pela reconfiguração tecnocientífica do humano que impõe ainda, e de um só golpe, a redefinição do estatuto de humanidade. Como a “carne trêmula” que o reveste, o sujeito enfrenta turbulenta mutação face aos agenciamentos maquínicos e biotecnológicos que o atravessam. *O que é o Homem? É uma invenção.* (VALE, s.d.)

Inventar o homem, inventar o corpo... não sem cortes. Um mês antes do evento na Casa das Rosas, a mesma experiência havia sido proibida no Instituto Cultural Itaú de São Paulo, durante a exposição “Arte e Tecnologia”, sob a alegação de que a implantação de um chip num ser humano poderia trazer problemas legais à instituição promotora. Nos Estados Unidos, importantes centros de pesquisa de Chicago e Boston solicitaram cópias dos registros em vídeo para analisar a experiência, enquanto a lista de debates da Wearable Computing discutia intensamente a obra do artista:

Da mesma forma como a colocação da bacia sanitária duchampiana no ambiente sagrado do museu desencadeou um número incalculável de conseqüências para a arte e para as demais manifestações da cultura contemporânea, a implantação de um chip no interior do corpo de um artista deverá reacender o debate sobre os rumos que deverão tomar a arte e a espécie humana no próximo milênio. (VALE, s.d.)

O que a intervenção de Eduardo Kac traz de novo? Um possível alerta contra a vigilância e o controle sobre o ser humano que poderão ser adotados num futuro próximo? O prenúncio de uma mutação biológica que poderá ocorrer em breve, quando memórias digitais forem implantadas em nossos corpos para complementar ou substituir as nossas memórias? Velhos traços mnêmicos que se apagam... – apesar das fotos antigas coladas nas paredes do quarto-casa-hospital – ou apenas traços que são substituídos por outros, implantados? Para além de configurar-se como documento de identidade eletrônico, o que um chip instalado dentro do corpo humano pode causar? Abrir caminho pelo interior do corpo, possibilitando seu rastreamento e controle? Repensar o estatuto da tecnologia na cultura, “que não mais pode ser definida como mero instrumento a serviço do homem e da sociedade” (BRUNO, s.d.)?



Aproximar natureza e artifício, humano e não humano, orgânico e inorgânico, próximo e longínquo, real e simulacro, anteriormente separados? Avivar a discussão no campo da arte e, sobretudo, demarcar um território para a arte tecnológica? Se por meio das tecnologias biomédicas, pode-se adentrar em regiões cada vez mais profundas e menores do corpo humano – órgãos, tecidos, membranas, células, gens – tornando-se visíveis no momento mesmo de seu funcionamento, por que não promover o entrecruzamento de campos que se apresentavam até então nitidamente separados? Talvez por suscitar novas questões a “Time Capsule”, de Eduardo Kac o tenha levado aos fóruns mundiais de arte eletrônica e a figurar em museus, como o de Arte Moderna de Nova York. Arlindo Machado assinala:

Depois da generalização dos *happenings*, das *performances* e das instalações, depois do questionamento do cubo branco dos museus e o salto para o espaço público, depois de ter lançado mão de todas as máquinas e aparelhos da cena tecnológica para produzir imagens, textos e sons de feição industrial, depois ainda de discutir a tragédia da condição humana e de colocar a nu os constrangimentos, a segregações, os interditos derivados do sexo, da raça, da origem geográfica e da condição sócioeconômica, depois de ter experimentado tudo isso, a arte parece agora reorientar-se decididamente para a discussão biológica da espécie. De fato, nos últimos anos, alguns criadores como Orlan e Stelarc vêm se esforçando para trazer à cena cultural a difícil discussão sobre uma possível superação do humano através da intervenção cirúrgica radical, ou da interface da carne com a eletrônica, ou ainda da complementação do corpo biológico com próteses robóticas capazes de ampliar suas potencialidades. (MACHADO, s.d.)

Ampliar as potencialidades do corpo através de uma nova espacialidade ou topologia, no qual o corpo do artista e do espectador estendem sua capacidade de conexão acionando-se à distância – “não tenho nem peso nem dimensão em qualquer sentido exato. Sou medido pela minha conectividade” (ASCOTT apud BRUNO, s.d.) – permite, quem sabe, uma torção naquilo que uma vez se chamou de corpo, memória, órgãos, ser humano: “a boca que um dia esteve restrita à captura do alimento, agora fala ou significa; a mão-pata que apoiava a locomotiva, passou a pegar, depois a trabalhar e mais tarde a escrever – e hoje pega, escreve e trabalha cada vez menos; a memória deixa o cérebro, passa ao papel e agora aos chips.” (BRUNO, s.d.)

Donna Haraway: prefiro ser uma ciborgue a uma deusa

Venus Brasileira Couy



O monstro abre as cortinas da cama de Victor Frankenstein. Schwarzenegger rasga a pele de seu antebraço, deixando exposto um cintilante esqueleto de cromo e aço. A pele de Tetsuo borbulha e cabos e fios irrompem para a superfície. (...) Quando a tecnologia atua sobre o corpo, nosso horror mescla-se sempre com uma intensa fascinação. Mas de que forma exatamente, age a tecnologia? E em que profundidade ela penetrou sob a membrana de nossa pele? (KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 21).

A pergunta lançada por Hari Kunsru parece encontrar resposta, como aponta o autor, no Condado de Sonoma, na Califórnia, mais precisamente numa pequena casa de madeira cercada por um vale de sequóias. Aí vive alguém que sabe o que está acontecendo com corpos e máquinas, “ela deve saber – ela é uma ciborgue”. (KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 22) Ela é Donna Haraway, professora de História da Consciência na Universidade da Califórnia e uma das pioneiras no que se refere ao pensamento que discute a relação do homem com a máquina. Embora não se pareça nem de longe com uma ciborgue, Donna Haraway afirma ser uma e toma o seu corpo como a encarnação da quintessência da tecnologia. (KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 22)

O que é o ciborgue? “A palavra tem um quê de implausibilidade que leva muitas pessoas a descartá-la como mera fantasia” (KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 133), afirma Kunzru. O primeiro ciborgue do mundo, segundo relata o autor, foi um rato de laboratório de um programa num hospital em Nova York, no final dos anos cinquenta. A experiência consistiu na implantação no corpo do rato de uma pequena bomba osmótica que injetava doses controladas de substâncias químicas que alteravam vários de seus parâmetros fisiológicos. Ele era em parte animal, em parte, máquina. Mais tarde, na década de sessenta Manfred Clynes e Nathan Kline escrevem um artigo intitulado “Ciborgues e espaço” e inventaram o termo “ciborgue” (*cyborg*), abreviatura de *cybernetic organism* para descrever o conceito de “homem ampliado”, um homem melhor adaptado aos rigores da viagem espacial.

O prefixo *cyber* foi inventado em 1834 pelo físico e matemático francês Ampère e, na década de 40 foi retomado pelo matemático Norbert Wiener numa série de conferências que reunia pesquisadores de diversos campos, da física quântica, da matemática, da engenharia, da biologia, da psiquiatria e da psicologia. Acerca da cibernética, Wiener, nas suas conferências, assinala: “a cibernética define o mundo no qual nós vivemos como um vasto campo de informação” (WIENER apud GRUGIER, 2003, p. 225), prenúncio do que estaria ainda por vir, com a criação do computador, o *boom* da informática, a criação da internet, a sua difusão em



escala mundial e criação de novos termos, nos quais o radical *cyber* estaria presente, *cyberspace*, *cybernaute*, *cyberpunk*, entre outros. Nascia assim o conceito de ciborgue, que se tornaria palavra-chave do imaginário contemporâneo. Este conceito faz referência às várias experiências que compreendem modificações do corpo pela tecnologia mecânica (braço mecânico, exoesqueleto), as drogas (ansiolíticos, alucinógenos) e a informática. (GRUGIER, 2003, p. 225)

Os astronautas da Nasa, Clynes e Kline imaginavam um futuro astronauta cujo coração seria controlado por injeções e anfetaminas e os pulmões seriam substituídos por uma célula energética inversa, alimentada por energia nuclear, constituindo-se, assim, como o protótipo do combatente modelo, pleno, infalível. Contudo, a metáfora de poder e, especialmente, de potência do soldado do futuro, encarnada na imagem do ciborgue, não passou ilesa pelos críticos, que viam no imaginário do ciborgue a condensação do imaginário americano do culto ao corpo, da valorização do super-desempenho, do enaltecimento da máquina e da divisão maniqueísta do mundo: de um lado o bem, do outro, o mal – o que é reiterado contemporaneamente pelo presidente Bush na cruzada que empreendeu contra “as forças do mal”. (GRUGIER, 2003, p. 227)

Assim, inscreve-se o ciborgue na fantasmagoria dos super-heróis americanos presentes nas histórias em quadrinhos, em livros, filmes e seriados hollywoodianos. O ciborgue, desde o início, era mais do que apenas outro projeto técnico, era uma espécie de sonho científico e militar, constituindo-se, sobretudo, como uma criatura da imaginação científica (KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 133):

Apropriando-se da imagem do ciborgue, porém sob uma outra perspectiva – não como uma apologia da potência e do super-poder, não para ratificar ideologias e repetir papéis demarcados por uma sociedade patriarcal, mas, sim, como um instrumento político, epistemológico e filosófico – , Dona Haraway (2000), no final da década de 80, nos Estados Unidos, cria o que chamou de “Manifesto Ciborgue” (considerado hoje um clássico da literatura feminista)³, e postula a abolição de qualquer matriz identitária natural e a supressão da totalidade. O ciborgue de Haraway, “símbolo vivo da diferença sexual e étnica” (DERY apud GRUGIER, 2003, p. 228), pretende marchar na contramão do pensamento dominante americano. Pensar a ciência e tecnologia a partir do ponto mesmo que a constitui, a saber, de sua ambigüidade.

³ Cf. LEMOS.

Disponível em: < <http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/cap6.html>.> Acesso em: 10 abr. 2006.



Meio-homem, meio-máquina, o ciborgue, ser híbrido por excelência, é capaz, portanto, de deslocar papéis, funções e ideologias. Daí a carta de intenções, a urgência do manifesto, como fizeram os futuristas, dadaístas e outros grupos de vanguarda no começo do século XX, como fizeram Orlan, Stelarc e outros artistas contemporâneos. Não apenas o ciborgue se apresenta como um corpo modificado e que, sem cessar, reinventa-se, mas surge ainda, na perspectiva de Haraway (2000), como uma maneira de reescrever o texto de todos os corpos dominados. A importância do manifesto pode ser vista pelas inúmeras referências que lhe são feitas no campo da teoria social e cultural. Deve-se também ao ensaio de Donna Haraway a popularidade da imagem do ciborgue como um instrumento de análise e pesquisa cultural, não sem fazer uso da imaginação e da ironia. O manifesto pode ser lido como uma metáfora de nossa transformação tecnológica possível e traz uma forte dose de poesia e de utopia (GRUGIER, 2003, p. 223) científica-ficcional.

Por meio da imagem do ciborgue, que encarna exemplarmente o real e a ficção, o homem e a máquina, Haraway problematiza uma série de pressupostos do pensamento contemporâneo acerca da subjetividade, da tecnologia, da ciência, do gênero e da sexualidade: “estamos falando, neste caso, de formas inteiramente novas de subjetividade. Estamos falando seriamente sobre mundos em mutação que nunca existiram, antes, neste planeta. E não se trata de simplesmente de idéias. Trata-se de uma nova carne” (HARAWAY apud KUNZRU. In: SILVA (org.), 2000, p. 25) afirma. O ciborgue, para Haraway (2000), coloca em xeque os mitos da origem, as nostalgias de restauração, as fantasias de unidade e totalização e os raciocínios teleológicos. O mito do ciborgue problematiza ainda as dicotomias que têm servido de fundamento ao pensamento ocidental: mente/corpo, organismo/máquina, natureza/cultura. Entre o humano e a máquina, o ciborgue nos força a repensar a ontologia do sujeito humano:

A subjetividade humana é hoje mais do que nunca uma construção em ruínas. Ela já não tinha mesmo jeito, desde as devastadoras demolições dos “mestres da suspeita”: Marx, Freud, Nietzsche, sem esquecer, é claro, Heidegger. A obra de desconstrução iria prosseguir, incansável, a partir de meados do século XX, com as operações de desalojamento do *cogito* cartesiano efetuadas pela revisão althusseriana de Marx e pela revisão lacaniana de Freud. Depois, com os pós-estruturalistas, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard, o estrago se tornaria irremediável e irreversível. Sem volta. *A point of no return*. A questão não é mais agora, “quem é o sujeito? Mas “queremos



ainda ser sujeitos?”, “quem precisa do sujeito? (...), “quem tem nostalgia do sujeito?” e mais radicalmente talvez, “quem vem depois do sujeito?” (...). Ou ainda, como Maurice Blanchot (...), a esta última pergunta podemos, talvez cinicamente, nos limitar a retrucar: “quem mesmo?”. Mas o sujeito vaza por todos os lados. (SILVA. In: SILVA (org.), 2000, p. 11)

Transbordamento do sujeito refletido num ciborgue? Thomaz Tadeu da Silva (2000) assinala que é no confronto com clones, ciborgues e outros seres híbridos que a nossa subjetividade se vê colocada em questão e é forçada a sofrer um deslocamento. Parece mesmo que uma das questões mais significativas de nosso tempo é: “onde termina o humano e onde começa a máquina?” (SILVA. In: SILVA (org.), 2000, p. 12-3) Nessa perspectiva, o ciborgue, segundo o autor, nos força a pensar não em termos de sujeitos, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido por uma ontologia deleuziana. O mundo não seria constituído de unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. No meio do caminho, o humano se dissolve como unidade. (SILVA. In: SILVA (org.), 2000, p. 15-6) No meio do caminho, uma ciborgue:

A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmos. Trata-se do sonho não de uma linguagem comum, mas de uma poderosa e herética heteroglossia. Trata-se da imaginação de uma feminista falando em línguas [glossolalia] para incutir medo nos circuitos dos supersalvadores da direita. Significa tanto construir quanto destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais. Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa. (HARAWAY. In: SILVA (org.), 2000, p. 108-9)

Gunther Von Hagens: corpo morto, corpo belo!

Conta a lenda do Golem, conforme relata Oscar Cesarotto (1987), que alguns rabinos, como exercício de seus conhecimentos cabalistas, criaram um ente. Imitando Deus, conseguiram reproduzir, através do verbo, a gênese e, à imagem e semelhança, amassaram com barro um corpo que desandou a caminhar quando uma cifra simbólica lhe foi inscrita na testa. Não passava de um organismo semi-vegetativo, destinado apenas a cumprir sem pensar ordens simples, como a manutenção da limpeza da sinagoga. Aconteceu que espontaneamente o Golem começou a crescer, ficando cada vez mais fora de controle, até desobedecer ao seu amo, o Rabbi Judah



Loew, atacando-o a seguir. A única maneira de desativá-lo era anulando o *shem*, o significante metafísico que o mantinha em movimento. Tratava-se da palavra *emeth*, que significa verdade. Depois de lutas e esforços, foi apagada a primeira letra, ficando desse jeito *meth*, traduzível por morte. Naquele instante, sua silhueta se desfez e tudo o que dele restou foi um charco lamacento. (CESAROTTO. In: HOFFMANN, 1987, p. 149) Se verdade e morte andavam juntas na testa do Golem, resta-nos perguntar: qual verdade se pode ler nos cadáveres de Hagens? Há uma? Talvez seja preciso apagar uma “certa verdade” para que algo se possa ler.

Uma exposição intitulada “Mundos do corpo” (*Körperwelten*)⁴, cujo subtítulo é “A Fascinação do Autêntico” (*Die Faszination des Echten*), realizada em abril de 2000, em Colônia, na Alemanha pelo professor de anatomia – médico, pesquisador-artista ou como tem sido chamado por curiosos e críticos de “Frankenstein dos tempos modernos” (FERNANDEZ, s.d.) – Gunther Von Hagens, que apresentou ao público cadáveres humanos com partes de seu corpos cortados e expostos. Desde a primeira mostra, em 1988, a exposição tem criado polêmica, discussões éticas, jurídicas, médicas e artísticas – “no prefácio do romance *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde afirma: ‘O artista nunca é mórbido’. Mais adiante, conclui: ‘Quando os críticos divergem, o artista está de acordo consigo mesmo.’” (KATO, s.d.)

Entre o médico e o artista, Hagens expõe um jogador de xadrez, um de basquete, um mestre de esgrima em posição de luta com a espada na mão, um ginasta pendurado em aros, uma mulher grávida de oito meses com o feto à vista em seu útero, um arremessador de dardo, um homem montado num cavalo que segura o cérebro numa das mãos (COUTO, s.d.) e, outra “escultura”, que prende “na mão sua própria pele, com altivez, como na tradição dos tratados de anatomia desde o século XVI.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 37) As peças foram dissecadas, abertas, divididas e desfolhadas em camadas, ora enfatizando-se os músculos, ora a pele, ora o sistema circulatório ou nervoso. A organização dos cadáveres desta maneira é resultado de uma pesquisa, que, segundo Hagens, busca evidenciar o trabalho completo do corpo humano, como os ossos se juntam e como os músculos aparentam em determinadas posições. Há ainda uma coleção de fetos para mostrar como age o seu desenvolvimento. (CORCI, s.d.)

A forma de apresentação dos cadáveres, como assinala Regina André Rebollo (2003), lembra a de Vesálio e faz alusão à época de grande florescimento da anatomia, quando as pranchas anatômicas mostravam a estrutura nervosa ou muscular de figuras humanas, que, em

⁴ C.f. *site* oficial da exposição: www.koerperwelten.de/en ou www.bodyworlds.com.



posições elegantes, posavam tendo como pano de fundo belas paisagens campestres de Pádua ou Florença. (REBOLLO, 2003, p. 103) Sabemos, entretanto, que o trabalho de puxar e deslocar músculos, nervos e órgãos vai além da ciência. Algumas “esculturas” da exposição lembram obras clássicas da arte. O modelo “Open Drawer” faz alusão ao “Gabinete Antropomórfico” de Salvador Dalí, o “Muscle Man”, que segura a própria pele lembra o “Bartolomeu”, da Capela Sistina. A proposta de Hagens batizada de “edutreinamento” (MUNOZ, s.d.), que mescla educação e entretenimento, pretende diferenciar-se da anatomia didática tradicional e, segundo Hagens, “trata-se de devolver à anatomia o sentido holístico que tinha no passado” (HAGENS, s.d. Trad. Nossa) e dar ao espectador, por meio do conhecimento anatômico, a consciência de sua corporeidade. (PIRES, 2005, p. 93) A ordem é: dissecar para conhecer, exibir para ensinar.

Ainda que mais de quatro séculos separem os velhos libretos medievais dos séculos XV e XVI, *ars moriendi* – genuínos manuais da arte de bem morrer – da exposição itinerante de Günther Von Hagens, parece que o fascínio e ao mesmo tempo o desconhecimento acerca do corpo humano não mudaram tanto assim. A exposição que começou no Japão, em 1996, já foi vista por mais de quatorze milhões de pessoas em oito países, Áustria, Bélgica, Inglaterra, Coreia, Suíça, Alemanha, entre outros. (SIEBOLD, s.d.) Hagens atribui o êxito da exposição ao fato de que “trata de um tema universal e de que todo mundo tem um corpo” (HAGENS, s.d. Trad. nossa)

Em “Mundos do Corpo” são exibidos duzentos exemplares anatômicos (25 corpos e 175 partes) conservados a partir de uma técnica nova para a conservação de órgãos e estruturas do corpo humano. Os cadáveres, que são obtidos em boa parte por doações feitas em vida, passam por um complexo processo denominado plastinação, iniciado em 1977 e desenvolvido no Instituto de Anatomia da Universidade de Heidelberg por Hagens. O processo de plastinação, que busca superar o método egípcio de embalsamamento e requer um tempo que varia de quinhentos a mil horas para ser aplicado a um corpo, consiste na substituição de tecidos molhados do corpo humano por materiais artificiais, como a borracha de silicone, resina de epóxi e poliéster, em procedimento especial de vácuo, permitindo a preservação quase absoluta das aparências dos tecidos do corpo humano, com seus músculos, ossos e veias bem definidos. Como resultado, as células do corpo e o relevo das superfícies permanecem inalterados, mesmo se vistos ao microscópio. Assim, o visitante pode ver detalhes e o interior da pele através da complexidade tridimensional do corpo. Durante duas décadas, os resultados foram amplamente utilizados em estudos de medicina, sobretudo em aulas de anatomia. No entanto, desde a metade



dos anos 90 que Hagens decidiu ampliar a circulação de suas peças, exibindo-as como obras de arte e reivindicando o estatuto artístico para as suas criações. (COUTO, s.d.) Da anatomia à arte, um intervalo, da morte à poesia, alguns versos:

Agora, sim! Vamos morrer, reunidos,
Tamarindo de minha desventura,
Tu, com o envelhecimento da nervura,
Eu, com o envelhecimento dos tecidos!

Ah! Esta noite é a noite dos Vencidos!
E a podridão, meu velho! E essa futura
Ultrafatalidade de ossatura,
A que nos acharemos reduzidos. (ANJOS, 1994, p. 234)

Ao contrário do sujeito poético que, em “Vozes da Morte” topa com o “envelhecimento dos tecidos” e a “ultrafatalidade de ossatura”, trata-se, para Hagens, de impedir a decomposição do corpo, a degeneração, o mau cheiro e fazer valer a boa figura, a ausência de odor, os tecidos e músculos bem definidos e prolongar a vida após a morte, ou ainda, transformar a morte em obra de arte e, enfim, poder criar a “arte anatômica”. Talvez não seja por acaso que um de seus sonhos seja construir o Museu do Homem: casa que abrigará os seus cadáveres, mas também a sua memória? O que é um museu? Abrimos o dicionário: “[Do gr. *Mouselon*, “templo das musas” (...) lugar destinado não apenas ao estudo, mas também à reunião e exposição de obras de arte, de peças e coleções científicas, ou de objetos antigos (...).” (FERREIRA, s.d., p. 957)

Lembrar e esquecer: movimento ambíguo que atravessa a exposição “Mundo dos corpos”. O que traz um corpo? O que vinte e cinco corpos plastinados podem trazer à cena, para além do horror, do medo, do espanto e do fascínio? Apresentar-nos a morte e, sobretudo, o cadáver, “que sempre se deixa de fora, que ‘cai’ (cadáver, assim como o verbo esquecer, vem do latim *cadere*, cair) como algo ob-sceno que, de algum modo, atrai, e por isso mesmo, deve ser obscurecido, ocultado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29-46)? Encarnação do *unheimlich*? “Corpo mudo e atemporal onde foi traçada a geografia dos órgãos” (QUINET, 1988, p. 5), fantasmagoria da morte e vestígio da vida? *Tête-à-tête*, *face-à-face*, o cadáver configura-se como um corpo que se interpõe entre nós: o afrontamento com a morte, a serenidade incomum dos vivos, a tela de nossos fantasmas, “visto sem Deus e fora da ciência é o máximo da abjeção. Ele é a morte infestando a vida. Abjeto (...). Está lá muito próximo do mais inassimilável” (KRISTEVA apud NAPOLI, 1998, p. 174. Trad. Nossa.) No cadáver, os traços da morte, a morte dos traços:



Um cadáver exemplifica como o mais familiar pode se tornar exótico. Trata-se de um corpo humano, certamente, mas a ausência do sopro vital o converte em algo diferente. Transformado numa coisa insensível, num dejetivo, permanece por completo alheio à experiência dos vivos, que são perturbados pela sua presença. Assim como pela via da razão nos reconhecemos mortais e, imaginariamente, acreditamo-nos eternos, é só pela evidência da morte do outro que testemunhamos nossa fragilidade. Além do que, grande parte do temor que os defuntos nos inspiram tem a ver com um pressentimento antigo: a fantasia do seu retorno, como espíritos desencarnados, querendo levar consigo os que ainda habitam esta terra. (CESAROTTO, 1987, p. 125)

No entanto, pequenos restos de vida habitam ainda um cadáver. (NAPOLI, 1998, p. 169. Trad. nossa) Trazer-nos a lembrança da morte por meio de uma relíquia, cujos ossos e globos oculares vazados nos permitem fazer a ultrapassagem da vida – isso sabem os cadáveres fazer:

Os cadáveres, longe do significado macabro que hoje lhe atribuímos, eram caros aos seus íntimos, a despeito dos protestos da Igreja quando não se tratava, segundo Orest Ranum, de seus próprios membros. Há o caso de Madame de La Guette que desejava guardar em seu gabinete a cabeça da mãe, para poder contemplá-la à vontade. Todavia foi impedida pelos religiosos. (...) E o coração, símbolo por excelência dos afetos e das paixões, costuma ser até o início do século XVIII, separado do corpo e guardado numa caixa de chumbo, próxima dos parentes e amigos e, não raro, num local de preferência do defunto. Mechas de cabelo, freqüentemente, serviam para adornar os broches das senhoras saudosas. Tais lembranças de morte eram conhecidas como *memento mori*. (VALE, s.d.)

Desafiando as autoridades inglesas, Hagens, em 20 de novembro de 2002, promove, como relata Regina André Rebollo (2003), uma autópsia numa antiga cervejaria nos arredores de Londres. Tudo começou quando a exposição “Mundos do corpo”, que tivera dificuldades para obter autorização do Departamento de Saúde Inglês, não obteve permissão para ser prorrogada, após ter sido visitada por 550 mil pessoas. Hagens promoveu a autópsia diante de uma platéia de 500 pessoas e de câmeras de TV da emissora Chanel 4, que colocou no ar uma versão editada do evento. A pedido da polícia, dois agentes da Scotland Yard e dois professores de anatomia estavam presentes. O corpo necropsiado pertencia a um senhor de 72 anos, fumante e consumidor de álcool, segundo Hagens. Vestindo o tradicional avental cirúrgico azul e um chapéu de feltro preto, sua marca registrada, Hagens abriu a *performance* e pediu ao público que desviasse o olhar, se necessário. Em seguida, cortou o peito do cadáver e abriu o esterno com as



duas mãos. Durante as três horas seguintes retirou todos os órgãos, separando o que sobrou do corpo de uma pilha de órgãos amontoados na bandeja. Cada passo do procedimento foi descrito e explicado ao público, pois o objetivo inicial era “abrir o corpo real humano na presença de leigos estabelecendo a *causa mortis* e as anormalidades”. Quando todos os órgãos foram retirados, Hagens colocou-os de volta no lugar e costurou a abertura feita no tórax. Uma cópia da tela de Rembrandt, “Aula de anatomia do Dr. Nicholaes Tulp”, de 1632, estava pendurada na parede atrás da mesa metálica onde o corpo foi colocado diante da platéia. A autópsia pública de Hagens deu-se após cento e setenta anos da proibição desse tipo de evento pelas autoridades do Reino Unido, no intuito de impedir o roubo de cadáveres. No século XVI, as necrópsias públicas tornaram-se muito populares na Europa, quando a Igreja Católica autorizou a dissecação a fim de compreender o milagre da criação. Em 1565, a rainha Elizabeth I forneceu ao Colégio Médico Londrino uma licença real para dissecar corpos de criminosos condenados. Desde então a atividade de investigação anatômica passou a ser praticada também fora das universidades e escolas médicas, transformando-se em objeto de interesse e curiosidade para um público leigo. (REBOLLO, 2003, p. 103-4) E, na França, não era diferente:

O necrotério de Paris transformou a identificação de cadáveres em espetáculo de grande prestígio popular – hábito que remonta aos séculos XVII e XVIII, quando o cemitério Les Innocents era um autêntico local de encontro e passeio. Fechado à visitação em 1907, o necrotério era um ponto turístico que atraía multidões quando a notícia de um crime incitava a ver a vítima na vitrine. (VALE, s.d.)

Com o intuito de revelar a beleza humana após o término da vida, Hagens diz se inspirar em certos exemplos conhecidos da história da arte: Da Vinci, que usou cadáveres como modelos para seus desenhos anatômicos, como Rembrandt, entre outros. Contra aqueles que o criticam, argumenta que sua atividade não deve ser condenada

Para Hagens, confinar os estudos de anatomia à elite médica implica privar o público leigo do “espetáculo e da maravilha do corpo humano”. Acredita que o seu papel é lutar para a democratização da anatomia e nos tornar “conscientes da fragilidade e da beleza de nosso corpo”. Conforme relata Francisco Ortega, medicina e filosofia coincidem no Ocidente na fixação com a morte e na escolha do cadáver como o modelo privilegiado de corpo. Na biomedicina, especificamente na tradição anatômica e nas tecnologias de imageamento, o cadáver



possui uma primazia epistemológica. Na filosofia, ele representa desde Descartes o modelo do corpo vivido. (ORTEGA, 2005, p. 1881)

Hagens se considera um continuador da tradição anatômica de Galeno e de André Vesálio, médico de Carlos I e de Filipe II, que em sua obra *De fabrica humani corporis*, publicada aos 28 anos, descreve a anatomia do corpo humano a partir de dissecações públicas realizadas em seu Teatro de Anatomia e de cujos trabalhos se extraiu o melhor conhecimento do corpo humano e de uma época na qual as demonstrações públicas eram promovidas em teatros. Outros nomes da anatomia que fazem interseção com o trabalho de Hagens são Albinus, Pirogoff e Fragonard.

Ao apresentar o corpo de uma forma estética e dinâmica, o anatomista alemão do século XVIII, Bernhard Siegfried Albinus, facilita, na obra *Anatomica topographica*, o seu potencial educativo; Pirogoff realizou duzentos e trinta reproduções de partes do corpo e Honoré Fragonard, em meados do século XVIII, empregou a dissecação como arte. Para proteger suas obras do desgaste do tempo, Fragonard injetava uma substância metálica líquida, que, mais tarde, solidificava-se na artéria dos corpos, para apresentar suas obras de forma espetacular, como a que encontramos em “O cavaleiro de Fragonard”, no qual um homem descarnado monta num cavalo igualmente descarnado. Cena retomada por Hagens em uma de suas “esculturas” ou ambos os trabalhos não seriam uma alusão à tela “Os quatro cavaleiros do apocalipse”, pintada por Dürer?

Fazer valer o ponto de interseção entre a anatomia e a arte, a mesa de dissecações e a palheta, o silicone e a tinta, o bisturi e o cinzel parece ser a utopia de Hagens. Assim, diante de “Uma Gravura fantástica” podemos, com o poeta, cavalgar:

Este espectro invulgar tem apenas por traje,
 A ornar-lhe a fronte nua qual grotesco ultraje,
 Um medonho diadema herdado ao carnaval.
 Sem espora ou chicote, ele instiga o animal,
 Como ele a um tempo apocalíptico e esquelético,
 A espumar pelas ventas como um epilético,
 Cavalgam ambos rumo às cúpulas do espaço,
 Calcando o azul do céu com temerário passo.
 O cavaleiro brande um sabre que resplende
 Sobre as turbas sem nome que o corcel ofende,
 E a sós percorre, como um rei que o lar visite,
 O imenso e frio cemitério sem limite,
 Onde repousa, à luz de um sol pálido e terno,
 Quanto povo existiu, desde o antigo ao moderno.
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 159)



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935
 revistatravessias@gmail.com

Do antigo ao moderno, um galope que o corcel percorre; do antigo ao moderno, entre a anatomia e a arte, entre o corpo e a escrita, uma pequena pele se projeta ao infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Carlos. Marcado por el chip.

Disponível em: <<http://www.ekarc.org/elpais/elpais.html>>. Acesso em: 12 abr. 2006.

ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARATA, Danilo. **O corpo como inscrição de acontecimentos**. Universidade Federal da Bahia: Escola de Belas Artes, 2003. (Dissertação de mestrado inédita)

Disponível em: <<http://www.ufba.br>>. Acesso em: 08 maio 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Trad. Alexei Bueno et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra: poemas**. Trad. Carlos Nejar, Alfredo Jacques, Maria da Glória Bordini. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BRUNO, Fernanda. Mediação e interface: incursões tecnológicas nas fronteiras do corpo.

Disponível em: <<http://www.ekac.org/unisinos-medinterface.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2006.

CESAROTTO, Oscar. No olho do outro. In: HOFFMANN, E. T. A. **Contos sinistros – O homem da areia e Os autômatos**. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987. pp. 91-176.

CORCI, Danilo. Günther Von Hagens: o escultor da carne humana.

Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/flanerie/gunther_von_hagens/index.plus>.

Acesso em: 18 abr. 2006

COUTO, Edvaldo Souza. Uma estética para corpos mortos.

Disponível em: <<http://www.faced.ufba.br/rascunho-digital/textos/358htm>>

Acesso em: 25 out. 2005.

COUTO, José Geraldo. Mary Shelley e Frankenstein. In: SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno prometeu**. Trad. Éverton Ralph. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1988. pp. 217-21.



ESMERALDA e GRUGLER, Maxence. Modifications corporelles technologiques. Petit panorama de la recherche contemporaine. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, pp. 239-57, printemps, 2003.

Disponível em: <www.revue-quasimodo.org>. Acesso em: 16 abr. 2006.

FERNANDEZ, Lúcia. Exposição humana – arte da anatomia.

Disponível em: <<http://www.brasilnet.co.uk/33/principal2.php?dir=33/>> Acesso em: 18 abr. 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: __. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (E.S.B.)**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. pp. 237-69.

GIANETTI, Claudia. O sujeito-projeto: metaformance e endoestética.

Disponível em: <http://www.file.org.br/index.php?content_id=188&set=21&lang=pt.>

Acesso em: 10 abr. 2006.

GRUGLER, Maxence. L'utopie cyborg. Réinvention de l'humain dans un futur sur-technologique. *Quasimodo* – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, pp. 223-38, printemps, 2003.

Disponível em: <www.revue-quasimodo.org>. Acesso em: 16 abr. 2006.

HAGENS.

Disponível em: <<http://www.babab.com./no12/Gunther.htm>> Acesso em: 18 abr. 2006.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 37-129.

HOFFMANN, E. T. A. **Contos sinistros** – O homem da areia e Os autômatos. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987.

JAQUET, Chantal. **Le corps**. Paris: Presses Universitaire de France, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KATO, Gisele. O médico e os monstros.

Disponível em: <http://www.roseseixas.com.br/arteducao_7.asp>.



Acesso em: 20 abr. 2006.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”: um encontro com Donna Haraway. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 19-36.

_____. Genealogia do ciborgue. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 133-9.

LEMOS, André. A página dos cyborgs.

Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/cap6.html>>.

Acesso em: 10 abr. 2006.

MACHADO, Arlindo. Um microchip dentro do corpo.

Disponível em: <<http://www.ekac.org/machado.html>. Acesso em: 25 out. 2005>.

_____. Origem e desenvolvimento da arte robótica.

Disponível em: <<http://www.ekac.org/roboarte.html>>. Acesso em: 10 abr. 2006.

MENDONÇA, Carlos Camargos. Subjetividade e tecnologia: as novas tecnologias produtoras de corpos.

Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mendonca-carlos-produtoras-corpos.pdf>>

Acesso em: 10 abr. 2006.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUNOZ, Reynon. Gunther Von Hagens. La fascinación del cuerpo. (entrevista)

Disponível em: <<http://www.babab.com./no12/Gunther.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2006.

NAPOLI, Stéphane. Pouvoirs de la Morgue. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, pp. 169-77, printemps, 2003.

Disponível em: <www.revue-quasimodo.org> Acesso em: 16 abr. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra** – um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Da cultura do corpo – reflexões sobre o corpo no cenário da biotecnologia.

Disponível em: <<http://www.cafefilosofico.ufrn.br/texto%20petrucia.htm>> Acesso em: 10 abr. 2006.



ORTEGA. Fenomenologia da visceralidade. Notas sobre o impacto das tecnologias de visualização médica na corporeidade. **Caderno de saúde pública**. Rio de Janeiro, n. 27, v. 6, p. 1881, nov-dez. 2005.

Disponível em: <<http://www.scielo.org/pdf/csp/v21n6/27.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2006.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PORTUGAL, Ana Maria. **O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

QUINET, Antonio. **O corpo e seus fenômenos**. Conferência pronunciada em Belo Horizonte, em 25.03. 1988. (texto inédito)

REBOLLO. “De humani corporis circus” de Günter Von Hagens. **Scientia Studia**, n. 1, v. 1, p. 103, 2003.

Disponível em: <http://scientia_estudia.org.br/revista/pdf/01_01_09RAR.pdf>

Acesso: 18 abr. 2006.

RECKLINGER. Rachel. Automutilation révoltée ou expression culturelle? **Quasimodo – Modifications corporelles**. Montpellier, n. 7, pp. 37-60, printemps, 2003.

Disponível em: <www.revue-quasimodo.org> Acesso em: 16 abr. 2006.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. Apresentação. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (orgs.). **Políticas do corpo**. Tradução dos textos em francês. Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. pp. 11-8.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e *Kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea**, v. 5, n. 1, pp. 29-46, jan/jun. 2003.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20345.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2006.

SHELLY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein ou o moderno prometeu**. Trad. Éverton Ralph. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal)

SIEBOLD. Anatomia dos esfolados.

Disponível em: <<http://anomalias.weblog.com.pt/arquivo/00442.html>>. Acesso em 18 abr. 2006.



SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Vicente Eudes Veras da. EAD e a circularidade percepção-ação com o corpo tecnologicado.

Site: <<http://www.abed.org.br/congresso2002/trabalhos/texto22.htm>>

Acesso em: 10 abr. 2006.

SOARES, David. O sonho de Newton.

Disponível em: <<http://osonhodenewton.crimsonblog.com/archives20050327.html#98637>>.

Acesso em: 25 out. 2005.

SOARES NETO, José Francisco Pontes. **A saúde modificada**: criatividade, espontaneidade e satisfação na experiência corporal contemporânea. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/UERJ, 2005. (Tese de doutorado inédita)

Disponível em: <http://pepas.org/teses/saude_modificada.pdf. Acesso em: 27 abr. 2006.>

STELARC. La troisième oreille ou une oreille sur le bras. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, pp. 258-60, printemps, 2003.

Disponível em: <www.revue-quasimodo.org> Acesso em: 16 abr. 2006.

VALE, Simone. A morte como obra de arte.

Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/vale-simone-morte-obra-arte.pdf>>

Acesso em: 18 abr. 2006.

VILLAÇA, Nízia. Corpos tecnológicos. In: Chaim Samuel Katz et alii (orgs.). **Beleza, feiúra e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Formação Freudiana, 2004. pp. 91-100.

Site

<www.koerperwelten.de/en ou www.bodyworlds.com>

Data do acesso: 18 jun. 2006.