

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL - MESTRADO**

**ORIENTADOR: PROF. DR. EDSON LUIZ ANDRÉ DE SOUSA
ANA LÚCIA MANDELLI DE MARSILLAC**

DISSERTAÇÃO:

FRONTEIRAS DO CORPO:

Paradoxos na Construção da Singularidade

COMPOSIÇÃO DA BANCA:

PROF. DRA. LILIANE SEIDE FROEMMING

PROF. DRA. MARCIA TIBURI

PROF. DRA. MARIA IVONE DOS SANTOS

PORTO ALEGRE, 27 DE ABRIL DE 2005

“O corpo pode tornar-se assim o espaço utópico mais imediato, isto é, o substrato material e incontornável dos nossos sonhos. Partindo de uma idéia nova de corpo como condição material de nossa liberdade, podemos conservar a subjetividade contra a mecanização das funções corporais e, principalmente, contra a robotização do nosso espírito”. Evgen Bavcar

AGRADECIMENTOS

Ao professor Edson Sousa por privilegiar e instigar o meu desejo na condução do trabalho, orientando-me a sustentar minhas argumentações de forma crítica e não totalizadora.

A Karin Lambrecht pelo belíssimo e impactante trabalho que expõe, sua obra despertou meu olhar a questões fundamentais sobre o corpo, a arte e a história. Agradeço pelo encontro e troca que tivemos, peça fundamental na estruturação desta dissertação.

Ao César por ser meu companheiro e interlocutor de todas as horas.

A Maitê pelo brilho que dá ao meu viver.

A minha amiga Simone Kasper por me instigar a ingressar nas reflexões sobre a arte.

Aos professores e colegas que, no curso deste mestrado, foram importantes interlocutores, contribuindo para a materialização desta reflexão.

Aos professores Benilton Bezerra, Liliane Froemming e Maria Ivone dos Santos, que participaram da qualificação do projeto, colaborando no refinamento das questões que norteiam esta dissertação.

Aos meus familiares e amigos pelo compartilhar que se reflete nesta análise.

Aos professores que constituem esta banca por aceitarem o nosso convite, recortando e acrescentando diferentes olhares ao corpo desta dissertação.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	P. 6
2. MOSAICO	P. 11
2.1- Dar Forma a um Olhar	P. 12
2.2- Atravessados por uma Composição	P. 18
2.3- Lendo Imagens	P. 21
3- CORPO E PSICANÁLISE	P. 24
3.1- Alteridade como Chave	P. 25
3.2- O Corpo como Suporte do Tempo	P. 33
3.3- Sob a Égide da Beleza	P. 42
4- ENTRE O CÉU E O INFERNO	P. 47
5-EFEMERIDADE: FRONTEIRA INTRANSPONÍVEL	P. 55
6- DES-CONSTRUINDO O CORPO	P. 59
6.1.- A Eternidade da Bela Forma: a Ciência Manipula o Corpo	P. 64

7-FRONTEIRAS PERMEÁVEIS	P. 72
7.1- Imagem como Curativo do Vazio	P. 74
7.2- Vestígios do Corpo, Marcas Utópicas	P. 77
7.3-Entrevista com Karin Lambrecht	P. 84
8- SOBRE AS PARADOXAIS FRONTEIRAS DO CORPO	P. 93
9- BIBLIOGRAFIA	P. 96

ANEXO – Imagens

Imagem Capa – Karin Lambrecht

Imagem 1 – Hieronymus Bosch, “O Jardim das Delícias” após p. 46

Imagem 2 – Rembrandt, “A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp” .. após p. 54

Imagens 3, 4, 5 e 6 – Gunter Von Hagens após p. 63

Imagens 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13 – Karin Lambrecht após p. 76

1- INTRODUÇÃO

A imagem da capa traz um registro da ação desenvolvida pela artista gaúcha Karin Lambrecht, dentro de AREAL¹, projeto de arte contemporânea, iniciado em 2000, na cidade de Bagé - Rio Grande do Sul². A potência desta obra abre caminho à nossa reflexão sobre as fronteiras do corpo. A artista mostra um vestígio do corpo ou dos corpos que lá estiveram: uma faca sobre o campo e um tecido marcado por um resto de corpo, por aquilo que se esvai na abertura de algum dos seus “diques”. Este resto nos faz pensar em uma narrativa que poderia sustentar esta imagem, nos leva a viajar pelas zonas de fronteiras do Brasil, remetendo-nos a batalhas travadas por lutas de poder; mas, principalmente, nos expõe a efemeridade que nos constitui. A obra de Karin Lambrecht nos leva a pensar que são as marcas do corpo, os seus vestígios, que delimitam os seus contornos e sua singularidade.

Poderíamos dizer que se trata de uma ficção o ideal de alcançar o corpo por completo. Não há palavras ou imagens que o definam por inteiro, ele é uma forma que está constantemente se refazendo. Por outro lado, na atualidade, temos visto uma incessante busca para desvelar a verdade do corpo; fragmentando-o, retirando-o de seu contexto histórico.

Esta dissertação, buscando resgatar a singularidade do corpo, vai contra uma visão, tão difundida em nossa época, de que há uma verdade do corpo independente da história e da inserção cultural do sujeito. Vamos, tal como nos inspira a artista gaúcha, atrás dos pequenos

¹“Eu e Você – Karin Lambrecht é o primeiro volume da série Documento AREAL, voltada à divulgação da arte contemporânea [...] O objetivo da série é trazer a público o ponto de vista do artista sobre seu próprio trabalho [...] O projeto AREAL, de autoria dos artistas André Severo e Maria Helena Bernardes, intercepta o processo artístico em um primeiro momento, anterior à situação de exposição e catalogação histórica, buscando situá-lo em um ponto de interseção entre a vida e a arte” (SEVERO & BERNARDES, 2001, contacapa).

² No Capítulo 7, item 7.2, aprofundaremos a reflexão sobre a obra de Karin Lambrecht.

vestígios que compõe e recompõe incessantemente suas fronteiras, já que lhe atribuir um lugar predeterminado é retirar a sua potência de vir a ser.

O corpo, transformado em objeto na cena contemporânea, é palco das mais diversas manipulações, não só da ciência, mas também dos interesses de mercado. Enquanto substrato estritamente genético e fisiológico torna-se previsível e manipulável, negando a singularidade e a multiplicidade que lhe constitui. Enquanto objeto de mercado, o corpo passa a ser consumido/investido na busca da imagem ideal (bela, saudável, jovem) que supõe completá-lo. Imagem esta, que não tem sua origem em um sujeito, mas em um ideal que é vendido a todos e que se apresenta como a única alternativa para dizer quem você é. Nestes tempos, a imagem do corpo, sinônimo da existência, passa a ser investida e consumida.

Procuraremos refletir sobre a supervalorização da imagem do corpo e a lógica contemporânea que a sustenta. Entendemos que o enfraquecimento da transmissão dos valores parentais que orientavam a existência por gerações associa-se ao ingresso do homem em uma lógica da fluidez dos valores, que agora passam a ser consumidos e que se vinculam, predominantemente, ao brilho da imagem.

Perguntamo-nos, então, se essa exaltação do corpo não seria, paradoxalmente, uma negação do corpo. Nega-se o corpo, quando se atribuem a ele uma objetividade e capacidade de manipulação máxima. Nega-se o corpo, ao excluir sua pertinência histórica e a importância da alteridade, fatores que reiteram o reinado do individualismo.

“Vivemos em uma profunda confusão entre a ordem singular e a ordem do individual. Estas categorias não podem ser confundidas. O singular produz um estilo, busca uma forma de narrar uma história, desenha uma memória

possível e, portanto, constrói condições para que uma transmissão aconteça. Nessa direção esse singular é uma peça fundamental no que pode ser compartilhado. Por outro lado, o individual – reinado da fortaleza egóica em suas carapaças defensivas – sonha em poder prescindir desta herança compartilhada” (SOUSA, 2002, p.8)

Faremos um constante paralelo entre um corpo que se quer moldar, anestesiado pelo excesso de estímulos, reduzido ao individual, cerceado pelas fronteiras da civilização e esse outro corpo singular, que buscaremos resgatar. Entendemos que a singularidade do corpo se constitui não só pelas suas características biológicas, mas também pelos pequenos fragmentos da história, pelos olhares e falas que se endereçam a ele e que compartilha com os demais. Pensamos em um corpo que se modela na margem, nas suas fronteiras, em uma forma que vai se constituindo e se desfazendo a partir da singularidade que a move e da cultura em que vive.

Buscamos nesta pesquisa formas que rompam com a força dos hábitos e resgatem o sujeito do seu adormecimento subjetivo. A partir do referencial psicanalítico, pesquisamos obras artísticas que sinalizem para outras possibilidades de perceber o corpo, que não estas que o objetivam e o manipulam, desprezando sua singularidade. Levaremos em conta nesta análise a importância da alteridade, do tempo, da história e da estética na constituição das fronteiras do corpo, pensado enquanto tênue linha que reúne o múltiplo.

Fizemos a opção de procurar essa singularidade do corpo, no campo da arte, já que pelo ato criativo o artista mostra um corpo (a obra) que se construiu pela relação, ultrapassando o que intencionava mostrar, carregando significados que serão constantemente reconstruídos. Esse corpo nos leva ao seu mundo singular, onde a técnica não o explica e onde o individual não se afirma em detrimento do múltiplo.

Mas, mesmo focando nossa pesquisa no campo da arte, tínhamos ainda um campo muito vasto levando-nos a fazer um outro recorte da realidade. Optamos, dessa forma, por começar a partir de trabalhos que usavam o real do corpo como suporte. Pensamos que, para refletir sobre um corpo que resiste à manipulação e objetivação do corpo, que encontramos na contemporaneidade, deveríamos pesquisar obras que fossem permeadas por estas questões. Obras que expõem formas de trabalhar com o corpo, apontando posturas éticas quanto a sua manipulação.

Iniciamos refletindo sobre o trabalho de Gunter Von Hagens (médico, anatomista que faz esculturas com cadáveres e dissecações em público) e sobre a obra de Karin Lambrecht (artista plástica, já mencionada neste texto, que usa, em alguns dos seus trabalhos, o sangue do carneiro como pigmento para suas telas). Foi possível analisar que, embora os dois tratem do tema da morte e da manipulação corporal, seus trabalhos apresentam-se de formas completamente diferenciadas. Enquanto Hagens busca enfatizar a superpotência do discurso da ciência e sua suposta completude, Karin Lambrecht busca resgatar a fragilidade e a transmissão que fazem marca no corpo, nos fazendo refletir sobre uma ética, no que tange à manipulação corporal.

Tivemos a oportunidade de dialogar com Karin Lambrecht, através de uma entrevista que fizemos com a artista. Este encontro foi riquíssimo, ampliando ainda mais o nosso olhar sobre sua obra. Karin Lambrecht falou das experiências que atravessam seu trabalho e daquilo que preza no seu processo de criação. Ela nos levou a pensar na tradição das carnes na arte e na paradoxal relação entre o acaso e o ritual. Instigou-nos a dar ênfase à imanência do corpo, à sua finitude e transitoriedade que o direcionam a valorizar a experiência. Fomos marcados por

esta troca com a artista que se reflete na construção desta dissertação.

Viajamos no tempo e encontramos na obra de Rembrandt “A Lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp”, uma representação da “abertura” da carne, exposição da finitude através da alegoria, visibilidade do processo de objetualização do corpo, outrora sagrado. Atravessados pela obra de Walter Benjamin, refletimos sobre uma estética do efêmero e das ruínas, traços intrínsecos ao corpo.

Voltamos, então, a um tempo da sacralização do mundo e do homem. Fomos à Idade Média e nos contagiamos com seus corpos extensos que se confundiam uns com os outros, intimamente relacionados aos corpos dos animais e aos elementos da natureza. Através da obra de Hieronymus Bosch, refletimos sobre a invenção do pecado e do inferno, que demarcam fronteiras ao corpo, balizando a experiência através de julgamentos morais. Poderíamos dizer que até hoje sentimos os efeitos destas marcas simbólicas que se imprimiram nos corpos, organizando a chamada civilização.

Nosso intuito é o de percorrer alguma destas fronteiras entre a vida e a morte, passado e presente, belo e horrível, ... que fazem marca no corpo e constituem a sua singularidade. Esta dissertação busca provocar a reflexão sobre o intrincado papel das fronteiras, em um tempo que, em grande parte, idealiza um corpo sem fronteiras, passível de experimentar tudo que é oferecido pelo mundo. Entretanto, para que possamos nos reconhecer como um corpo singular, são indispensáveis algumas fronteiras. Paradoxalmente, analisaremos que nenhuma fronteira é estanque e que sempre há inter-relação das partes que buscam serem delimitadas.

2- MOSAICO

“Método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p.50)

Neste primeiro capítulo procuraremos analisar por quais caminhos percorremos para compor esta dissertação. Olhar, escrever, imaginar, analisar, pesquisar,... foram guiados pelo primado do fragmentário, como nos ensina Walter Benjamin. Sob o tema: “Fronteiras do corpo” debruçamo-nos e compomos um mosaico que nos remete à intrincada relação de diversas fronteiras.

Tentaremos expor como estruturamos este trabalho, desde onde dirigimos nosso olhar para o tema do corpo e suas fronteiras, por quais análises teóricas fomos atravessados e como as obras de arte ampliaram nossas reflexões. Diremos como foi possível nos orientar, mas também de como nos “perdemos” pelos caminhos indiretos do desejo.

2.1- Dar Forma a Um Olhar

“Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?” Márcio Seligmann Silva (2000, p. 83).

Dar forma a um olhar é uma difícil tarefa, já que a realidade se apresenta como um turbilhão de imagens. Escrever sobre aquilo que pesquisamos exige um recorte, uma vez que não teríamos condições de abarcar todos os sentidos que nosso “objeto” de análise contém. Sequer podemos delimitar a fronteira exata entre o objeto de pesquisa e o pesquisador.

A realidade é ampla e múltipla e a forma que a vemos está impregnada do nosso olhar. Podemos, sem dúvida, abordar o tema a partir de um ponto de vista, resgatar alguns sentidos que nele se apresentam. A realidade está em constante construção e, se falamos em construção, é porque já nos é impossível delimitar a fronteira exata entre o eu e o outro, entre meu corpo e o do outro. O eu está ali, na imagem que o outro lhe devolve, constitui-se a partir do olhar do outro. O ato de ver não se limita a olhar o visível, busca também o invisível, uma vez que nosso olhar é constantemente modificado pelo nosso conhecimento, pelos nossos desejos, pela cultura. A realidade é, portanto ficcional. Entretanto, freqüentemente, fixamo-nos em alguns sentidos, aprisionamo-nos a eles, agarramo-nos a verdades e saberes que assegure o nosso poder sobre o eu e sobre o outro.

Nossa época colocou a ciência como instância normativa, tomando o lugar ocupado anteriormente pela religião.

“O que era medido por critérios pertencentes à esfera dos ideais morais passou a ser avaliado por métodos de controle e validação experimentais. A

antiga “vida reta, boa ou justa” deixou de ser o padrão ideal das condutas. No lugar da “excelência virtuosa da vida” surge um novo padrão, a “qualidade de vida”. (COSTA, Jurandir. P.2)

Passamos a ver a vida atravessada pela ciência, é ela que diz da excelência do viver: regula nossos hábitos alimentares, de higiene, as formas de relação com os outros, ..., delimitando muitas das fronteiras do nosso corpo. A ciência instaura o progresso e o desenvolvimento, o que passa a justificar muitas práticas: desde a manipulação dos genes do corpo, até as guerras mundiais são justificadas em nome da vida.

Foucault, no seu texto: “Direito de morte e poder sobre a vida”(1988), faz uma importante análise da lógica científica que instaura uma normatividade social, regulando relações de poder e, desta forma, fazendo marca no corpo:

“As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida [...] A velha potência da morte em que simbolizava o poder do soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida [...]. Abre-se, assim, a era de um “Biopoder”.”(1988, p.131)

Às vezes, ficamos com a estranha impressão de que o ideal de vida da nossa época é o único modo de viver, já que se justifica como A “qualidade de vida”. Certamente, não se trata de ir contra, mas de questionar aquilo que nos é imposto como se fosse a nossa natureza. Como já falávamos anteriormente, a nossa realidade é ficcional, provém da relação com o outro, da relação com a cultura. O que rege a nossa vida não são os instintos naturais, mas as nossas construções; sendo assim, se falarmos em alguma natureza humana, ela é a cultura. Vemos a vida atravessada pelos discursos da nossa época.

Talvez, possamos dizer que, na medida em que a realidade tem se apresentado como unívoca e incontestável, o homem começa a afastar-se da possibilidade de crítica, perdendo a margem de escolha subjetiva. Podemos dizer que vai perdendo, até mesmo, o acesso aos sentidos. Walter Benjamin observa:

“A visão mais essencial hoje, aquela que vai ao âmago das coisas, a visão mercantil, é a publicidade. Ela destrói a margem de liberdade própria para o exame e nos lança as coisas ao rosto de forma tão perigosa quanto um carro que vem em nossa direção na tela do cinema e que cresce desmesuradamente”.(apud: JIMENEZ, 1999, p.333)

Muitas das imagens que têm invadido nosso cotidiano tratam-se de imagens clichês, que não nos remetem a alguma simbolização subjetiva, justificam-se por si mesmas. Dessa forma, podemos dizer que estamos vivendo uma época de estreitamento do campo simbólico e inflação do imaginário. Como consequência desse movimento, temos observado uma dificuldade de criticar e relativizar as questões que a realidade têm apresentado.

Desejamos resgatar nesta pesquisa a singularidade da estruturação do corpo, construída a partir da relação com o outro. Procuramos refletir que formas de experienciar o corpo têm sido anestesiadas pelo advento da modernidade; ao mesmo tempo, que formas tem sido estimuladas, que fôrmas tem se dado ao corpo. Analisaremos, também, movimentos de resistência a esses ideais dominantes e a invenção de novas formas de experienciar o corpo.

Devemos lembrar a todo instante que as coisas têm o seu tempo, logo também estão nelas a sua forma de construção e os outros sentidos que contém. Por mais que estejamos vivendo em uma época de exaltação do instante e repúdio aos resíduos do passado, sabemos que, contrariamente, as formas advêm de um processo e essas marcas são de extrema

importância para podermos fazer uma análise do presente. René Passeron, no seu belo texto intitulado: Por uma Poianálise nos aponta que: “[...] Através do Zum-zum do histórico, o essencial se abre um caminho: a noite do corpo tenta “fazer memória”³ Nossa análise, desse modo, sobre as fronteiras do corpo, tomará forma, através desse olhar que busca no histórico marcas que nos ajudem a refletir sobre o presente.

O corpo, como qualquer realidade, é, por princípio, paradoxal, impossível de ser totalmente representado, pois guarda uma multiplicidade de sentidos, que, muitas vezes, chegam a se contradizer. Estamos constantemente procurando representar o nosso corpo, mas a força lábil das imagens corporais nem sempre passam pelas representações. Elas ligam-se à força das emoções e sensações e é, somente *a posteriori*, que tentamos atribuir significados a elas.

Nossa análise abordará a aparente exaltação do corpo, na contemporaneidade, frente às mais diversas formas de conhecimento. Pensamos que, por trás de uma exaltação da sua forma e da possibilidade de manipulá-lo, pode se esconder um terrível encontro com o real, que apontará para a impossibilidade de lidar com aquilo que escapa à representação. Procura-se, portanto, fixá-lo em um lugar, objetivá-lo para não nos confrontarmos com ele e com a sua finitude.

“Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais “privado”.” (FOUCAULT, 1988, p. 130)

³ PASSERON, René. Por uma Poianálise, In: A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 11.

A morte, como nos lembra Foucault, torna-se privada e assustadora, revelando o desejo de evitarmos aquilo que diz de nossa efemeridade. A bela forma que se busca é uma tentativa dos homens de não se confrontarem com suas limitações. Talvez se esteja, ao ressaltar e buscar incessantemente a beleza do corpo, esquecendo-se dos sentimentos opostos que a beleza desperta. O corpo enquanto objeto que pode ser moldado na busca de um ideal de beleza vincula-se a uma imagem de morte, uma vez que nesta posição exclui-se o sujeito que “anima” a labilidade das imagens corporais.

“O fenômeno do Belo sustenta o valor imaginário do objeto, porém enquanto valor transitório, incluindo desse modo a questão da finitude e, conseqüentemente, da destruição do ser. A estética do desejo implica uma ficção sobre Belo/Horrível, ou seja, apresenta um duplo aspecto: ao pretender o fechamento da incompletude do ser, ela opera uma abertura para a confrontação com a destruição do ser e, portanto, a uma referência ao não-sentido.”(FRANÇA, 1997, p. 136.)

Além disso, procuraremos pensá-lo enquanto forma que resiste ao fluxo da *modernidade líquida*⁴, algo que é marcado pela história e que faz marca subjetiva e social. Buscaremos expandir a nossa análise, em uma tentativa de situarmos o que faz barreira e o que faz passagem, compondo esta tênue fronteira que demarca os limites do corpo.

Talvez possamos nos perguntar porquê a forma é algo essencial? Podemos nos arriscar a fazer uma primeira hipótese de que a forma é um organizador necessário, uma vez que não se trata de uma fôrma que aprisiona os significados; mas de algo que consegue circunscrever algum espaço trazendo a sua multiplicidade e o vazio que contém. Com isso, faz uma fronteira

⁴ Termo usado por Zygmunt Bauman, no seu livro: *Modernidade Líquida* (vide bibliografia) para designar a forma fluida, infinitamente dinâmica que se encontra a modernidade.

entre a fôrma e um completo vazio, uma fluidez ininterrupta.

“Se existe a necessidade de uma determinada forma, não é porque nela está guardado o conhecimento, mas sim porque foi nela, nesta específica forma, que este saber foi engendrado” (KON, 2001, p. 46)⁵

⁵ KON, Noemi Moritz. Entre a psicanálise e a arte, In: A Invenção da vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 46.

2.2- Atravessados por uma Composição

Nesta pesquisa, abordamos o tema das fronteiras do corpo atravessados pela composição Arte e Psicanálise. “[...] arte e psicanálise se encontram na medida em que comprometem o sujeito a uma atitude crítica diante da história que os produziu”. (SOUSA, 2001, p.126)⁶ Neste sentido falamos de uma composição, pois abordaremos nosso tema afetados, atravessados pelas reflexões destes dois campos, os quais guardam muita afinidade de olhares. Revelam-se enquanto campos de saber e fazer, que buscam resgatar o sujeito da sua alienação cotidiana.

Arte é uma tentativa de dar forma a essa realidade múltipla, uma tentativa de dar forma ao sem-forma, de dar algum limite ao ilimitado, ao irrepresentável e, paradoxalmente, apresenta-nos, confronta-nos com o informe. A obra carrega consigo aquilo que ultrapassa a aparência, pois a sua imagem não pode ser definida por um único sentido. Sendo assim, o ato criativo é um ato utópico, que busca fazer um contraponto às formas instituídas, resgatando a inconsistência das imagens, a multiplicidade que nelas habitam e que estão anestesiadas pelo senso comum, pela força dos hábitos. A obra coloca em cena o vazio, interdita as imagens em excesso que nos constituem.

“Segue daí que a arte não cessará jamais de repetir suas tentativas de liberação, e que, longe de se limitar à invenção de formas estéticas e de visar (ao que parece) o belo, ela desobstrui os conteúdos erótico-escato-mortuários, das quais a pessoa não se purifica jamais completamente. O “sangue” das obras é negro. Sob o véu das formas e das palavras, ele é ao

⁶ SOUSA, Edson. Uma Estética negativa em Freud, In: A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 126.

mesmo tempo evidente e enigmático” (PASSERON, 2001, p. 10)⁷

Trabalharemos com a arte, então, para dar corpo, para dar forma à nossa pesquisa. Não é nossa intenção, como já apontamos anteriormente, desvelar um sentido último, delimitar precisamente o que são as fronteiras do corpo, através da arte. Pelo contrário, buscamos dar existência, visibilidade às formas que são abafadas pelos jogos de poder sociais.

A obra de arte, ao mesmo tempo em que aborda os sentidos sociais-culturais de uma época, também consegue ultrapassar o seu tempo, sendo sempre atual. Ela contém um excesso, uma força que ultrapassa o que podemos conceituar, remetendo-nos sempre a múltiplos significados.

Guardadas as suas particularidades, vemos grande proximidade do fazer artístico com o fazer psicanalítico, na medida em que produzem novas significações. Além disso, o ato criativo e o ato analítico tomam forma no próprio ato de feitura, lembrando-nos que não podemos ser reféns dos nossos pressupostos teóricos a ponto que impeçam nosso olhar e nosso fazer.

“A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. A arte é uma atividade na qual a execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento da realidade é constituição

⁷ PASSERON, René. Por uma Poianálise, In: A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 10.

de um valor original”. (PAREYSON, apud: KON, 2001, p. 44)⁸

Através da arte, buscaremos a sensibilidade do corpo, a variabilidade das formas, as marcas da sua época e da cultura. Além disso, faz-se interessante analisar como a arte se coloca nesse jogo com o capital e com os valores dominantes da nossa época. Que forma de corpo está podendo ser criticada? O que tem se tornado insuportável ao corpo? Quais os ideais de corpo que as obras de arte nos “apresentam”? Será que tem sido possível resistir aos ideais contemporâneos?

⁸ PAREYSON, L. apud: KON, Noemi Moritz. Entre a psicanálise e a arte, In: A Invenção da vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 44.

2.3- Lendo Imagens

“Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade”. (BENJAMIN, 1984, p. 50)

Walter Benjamin indica-nos, desde já, o caminho norteador das nossas leituras das obras de arte. Nosso intuito é compor esta análise como um mosaico, entendendo que, tanto a leitura da obra, quanto à obra de arte, se configuram como tal: mosaicos compostos por esses vários estratos dos quais nos fala Benjamin.

Mas, as obras de arte podem ser lidas? Ler algo implica que possa haver tradução de uma linguagem para outra. Poderíamos afirmar que as obras, enquanto formas de expressão humana trazem um texto a ser lido e construído por aqueles que a olham. Entretanto, ler é uma interpretação, é um olhar. Assim, só podemos nos referir a leituraS da obra de arte, já que há diferentes aspectos a serem abordados, de diferentes modos.

Além disso, devemos ter em consideração que nossa leitura nunca conseguirá atingir totalmente a intenção do artista, já que a mensagem transmitida por ele não é totalmente consciente, ela também o ultrapassa. Paradoxalmente, diz mais e também menos do que ele gostaria de dizer. Marcel Duchamp, no seu célebre texto: “O Ato Criador”, fala-nos sobre essa diferença entre a intenção e a realização.

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série

de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético”. (DUCHAMP, 1975, p. 73)

Duchamp, dessa forma, orienta nossa análise fazendo-nos olhar para duas instâncias que convivem, mas se diferenciam: a intenção e a realização. Teremos como objetivo refletir sobre a obra, mas não podemos nos esquecer que há uma intenção (parcialmente expressa) neste fazer que também diz desta obra.

Foucault nos perguntaria: “o que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2001, p. 264) E expande, ainda mais, nosso olhar indicando-nos que o autor é a materialização de um fluxo que o atravessa, um fluxo histórico produzido por relações. Ele nos lembra que nem mesmo poderíamos falar: “a obra”, pois ela também vai além de uma individualidade. Tanto a obra, quanto o autor são singulares, na medida em que se constituem em um constante movimento de relações com os outros, com seus contextos.

O autor, atravessado por uma rede social, materializa a obra, expõe-a. Ela é o que se mostra, é o que dá a ver. Pode ser pensada como a circunscrição de uma realidade; que, quando se faz, revela-se, ao mesmo tempo em que se transforma. A obra é um organizador necessário. ‘É construir um outro lugar’(TESSLER, 2004, p. 162)⁹

Trabalhar com o empírico, com as obras exige cautela. Devemos ter o cuidado de olhar para a singularização do sujeito (autor) e da obra, já que o universalismo somente homogeneiza experiências, anulando suas diferenças. Benjamin sugere que devemos analisar

⁹TESSLER, Elida. Claviculário: palavras-chave e outros segredos, In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (orgs.). Corpo, Arte e Clínica, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

os extremos, devemos montar um mosaico que preserve as diferenças, a fim de manter a integridade da idéia que estamos pesquisando.

Ler uma obra de arte pode se assemelhar ao fazer do historiador dialético, o qual liberta o objeto histórico do fluxo do tempo, da história contínua, compreendendo a história como descontínua. Benjamin sugere que devemos buscar o objeto-mônoda: fragmento da história, que se torna intemporal. Precisamos ter um olhar de medusa, que procure dar acesso à pré-história do objeto, bem como a sua possível pós-história. A pré e pós-história aludem ao tempo, mas são em si intemporais. Não são os encadeamentos cronológicos que contam, mas sim as afinidades internas, qualquer que seja a distância que separa as duas épocas.

Ler uma obra de arte é recusar falsas totalizações. Descontinuidade é a lei do tratado, é como um mosaico que tem o primado do fragmentário sobre o sistemático. São estilhaços de idéias, arrancadas de seu contexto original.

3- CORPO E PSICANÁLISE

“O nosso corpo mutante parece almejar uma forma estável que possa abrigar, mesmo que temporariamente, esta indeterminação pulsante, esta transformação incessante pela qual, milimetricamente, vivemos a vida toda”. Edith Derdyk (2001, p.17).

Considerando que o corpo tem ocupado lugar de destaque em diversas falas na contemporaneidade, torna-se importante refletirmos desde que lugar o olhamos. Entendemos que não se trata de delimitar precisamente suas fronteiras, isto se faz impossível. É justamente a singularidade e a conseqüente diversidade que são os principais organizadores das fronteiras do corpo. Assim, buscamos não homogeneizar aquilo que é precioso por ser diverso.

Analisaremos fatores que entendemos serem importantes na estruturação de algumas fronteiras do corpo, atravessados pelas conceituações psicanalíticas. Todavia, por mais que busquemos ancoragem, ou melhor, respostas e sentidos para as nossas questões, sabemos que a nossa parada será transitória, pois o que falamos carrega um vazio e um excesso que pedem novas falas, novas expressões. Não há saber que dê conta das nossas faltas, isto é ilusório; alcançamos nossas questões apenas pelas bordas.

3. 1- Alteridade como Chave

“Ao contrário da concepção do corpo como propriedade privada de cada um, afirmo que nosso corpo nos pertence muito menos do que costumamos imaginar. Ele pertence ao universo simbólico que habitamos, pertence ao Outro; o corpo é formatado pela linguagem e depende do lugar social que lhe é atribuído para se constituir”. Maria Rita Kehl¹⁰

O corpo de que falamos, desde o ponto de vista da psicanálise, contempla o biológico (pensado como o seu substrato real), mas traz uma transformação, não o concebendo apenas como uma entidade orgânica, regulada pelos instintos. O viés psicanalítico pensa o corpo, para além da sua dimensão real, enquanto traço imaginário para os significantes introduzidos pelo semelhante. A relação do sujeito com o outro, o qual está atravessado pela cultura, pela sociedade em que vive, é fundamental não somente à estruturação psíquica, mas também para a estruturação corporal, já que entendemos a não dicotomia corpo e mente.

A imagem do corpo do sujeito é marcada a partir do olhar do Outro, que, ao introduzir traços significantes o capturam. Sendo assim, o corpo também é pensado como um receptáculo, onde se inscrevem os cenários do Outro.

O sujeito é marcado pelo desejo e este, por sua vez, não se reduz à necessidade. O desejo implica uma subversão do natural; afastando o sujeito da ordem propriamente biológica, dos instintos. O desejo e as pulsões são marcados pela nossa história, pela nossa inserção social. Dessa forma, tanto a pulsão, quanto o desejo e seus objetos são efeitos da linguagem, são efeitos da rede significante não estando definidos naturalmente pela ordem

¹⁰ KEHL, Maria Rita. As Máquinas Falantes. In: NOVAES, Adauto (org.). O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo, São Paulo, Cia. das Letras, 2003, p.243.

biológica humana.

É próprio do humano que o ser não esteja definido em lugar nenhum, a falta a ser é própria da nossa condição. Não existe uma verdade da espécie humana, como a que comanda a vida dos animais. O modo como o sujeito dispõe o seu organismo é da ordem do Inconsciente. Como nos lembra Ana Costa:

“Nosso eu é uma ficção construída, no lugar de um dejetivo corporal qualquer, que necessita o reconhecimento do outro para que se torne algo possível de compartilhar [...]. A função de nossos órgãos só tem operatividade na medida em que eles são incluídos numa relação de desejo”. (1998, p. 74)

Lacan reflete sobre a intrincada relação entre os três registros que constituem o corpo: real, imaginário e simbólico, a partir da concepção do “estádio do espelho” (1977), considerado um momento de extrema importância na constituição do eu. A criança, ao se olhar no espelho ao lado do semelhante, antecipa uma unidade corporal que não corresponde a seu desenvolvimento fisiológico. Essa representação corporal afeta a fisiologia e acompanhará o sujeito no decorrer de sua vida, pois essa unidade da imagem e do registro simbólico do eu necessitará estar a todo o momento atualizando-se, já que a transformação por que passa o real do corpo exige e necessita recorrentemente uma imagem que simbolize a sua forma. Ao mesmo tempo em que o sujeito se percebe como uma unidade, o seu corpo é experimentado como o corpo do outro, demonstrando uma capacidade de alienar-se no Outro e a decorrente labilidade das imagens corporais. Assim, essa imagem serve de matriz simbólica do Eu e, conseqüentemente também, como construção do lugar do outro.

Por mais que Lacan denomine essa fase como “estádio do espelho”, ela não se refere

necessariamente à experiência concreta da criança frente a um espelho. Essa fase assinala um tipo de relação da criança com o seu semelhante, passando a constituir uma demarcação da totalidade do seu corpo, desenvolvendo-se, então, uma *Gestalt* que tem sua função estruturante, mas ainda, predominantemente, imaginária.

“Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que decisivamente projeta na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno se precipita da insuficiência à antecipação – e que, para o sujeito, apanhado na armadilha da identificação espacial, maquina os fantasmas que se sucedem, de uma imagem retalhada do corpo a uma forma que chamamos de ortopédica de sua totalidade – e à armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que vai marcar com a sua estrutura rígida todo o desenvolvimento mental” (LACAN, 1977, p.25)

Esse processo essencialmente imaginário vem interromper-se justamente porque, mesmo antes da criança nascer, seu corpo já é falado pelos pais que imaginam, por exemplo, possíveis semelhanças com a linhagem familiar, falam do seu nome, do seu sexo. Sendo assim, é sobre certas partes do corpo que este discurso se endereça, organizando, progressivamente, a topologia dos orifícios corporais, delimitando o destino das pulsões e organizando as bordas corporais. As bordas, como o próprio nome já nos indica, são essas regiões de fronteira entre o sujeito e o outro, o ambiente e a realidade; que nos ajudam a recortar a realidade para que seja possível ver. Como já vínhamos trabalhando, na medida em que o homem não se move através de instintos, o recorte corporal se faz necessário e indispensável.

Esse primeiro momento da constituição subjetiva é fundamental, pois é a partir dele, a partir desse discurso, que há um recorte imaginário das partes do corpo, dando-lhe uma sustentação, tornando-o consistente, organizando uma imagem corporal enquanto envoltório,

que funciona como uma defesa contra o espedaçamento, contra a vivência de evasão.

Násio ajuda-nos a refletir sobre a permeabilidade do eu com o mundo:

“[...] entre o Eu que se nutre de imagens e o mundo – fonte de imagens - estende-se uma dimensão imaginária única, sem fronteiras, na qual o mundo e o Eu são uma única e mesma coisa feita de imagens. Se aceitarmos essas premissas lacanianas, reconheceremos que, em se tratando do Eu, a distinção interno – externo é abolida: o Eu situa-se ali, na imagem aparentemente externa – por exemplo, a de meu semelhante mais do que no sentimento consciente de mim mesmo.” (NÁSIO, 1989, p.116)

Continuamos sempre dependentes do semelhante para nos reconhecer, pois o outro, ao mesmo tempo em que garante a nossa imagem, nos olha. A expressão corporal é sujeitada ao olhar do outro a quem o movimento é dado a ver. A imagem, como já apontamos, é produzida pelo eu e produz o eu. Somos afetados pelo o que vemos, pelo que tocamos, pelo nosso movimento, nesse sentido o corpo reflexiona-se.

“Não é apenas em torno do meu corpo que o espaço se organiza, mas também em contraponto ao que meu corpo esconde. Não tenho olhos atrás da cabeça”. (BERGÈS, p.10)

Françoise Dolto, no seu livro: “A Imagem Inconsciente do Corpo”, aborda sobre a distinção essencial entre o que é o esquema corporal e a imagem do corpo. O primeiro é, em princípio, igual para os indivíduos de uma mesma idade, que vivem sob a influência de uma mesma cultura, que são da mesma raça; já a imagem do corpo é o que o sujeito tem de mais peculiar, pois está vinculada com a sua história.

“A imagem do corpo pode ser considerada como a encarnação simbólica inconsciente do sujeito desejante e, isto, antes mesmo que o indivíduo em

questão seja capaz de designar-se a si mesmo pelo pronome pessoal Eu e saiba dizer Eu. Quero dar a entender que o sujeito inconsciente desejante em relação ao corpo existe desde a concepção. A imagem do corpo é, a cada momento, memória inconsciente de todo o vivido relacional e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva, em situação dinâmica, simultaneamente narcísica e inter-relacional: camuflável ou atualizável na relação aqui e agora, por qualquer expressão “linguageira”, desenho, modelagem, invenção musical, plástica, assim como mímica e gestos.” (2002, p.14)

O nosso corpo, dessa forma, sustenta-se nas bordas, faz fronteira entre o que é individual e o que é social, cultural. Ao mesmo tempo em que é a nossa maior propriedade, na medida em que é através da sua imagem que falamos: Eu, reflete o laço social. É também um produto sociocultural, deixando de ser entendido como algo natural, regulado exclusivamente pelo orgânico, já que é através do corpo que toda a sociedade se reflete e se simboliza.

Lacan, no seu Seminário: “A Relação de Objeto”, analisa que devemos pensar a imagem do corpo como um significante, já que nenhuma imagem se sustenta por si mesma e é somente com relação a uma outra imagem que cada uma das imagens assume seu caráter cristalizante. A imagem, enquanto totalidade, mascara a falta, supondo-se completa, inteira e é esta imagem que tem reinado na contemporaneidade. Entretanto, quando pensamos a imagem como um significante, pontuamos que ela sustenta-se a partir de outras imagens e dos significados que se associam a ela. No momento que colocamos palavras às imagens, damos vida a elas. Mas, ainda cabe ressaltar, que a palavra por mais que sustente a imagem, não diz tudo sobre ela, sempre sobrar um resto indizível. E, assim, também o corpo, pensado enquanto imagem permeada de significantes, ao mesmo tempo em que tem a capacidade de fazer volume, tem a capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.

O corpo é o lugar a partir do qual falamos e expressamos os nossos desejos. No homem

tudo é linguagem a qual não se resume à comunicação falada ou escrita, já que é entendida como o lugar em que se produzem os sentidos que compartilhamos na cultura. O corpo também é uma forma de linguagem. Em muitos momentos, ele revela nossos sentimentos de forma alheia à nossa vontade. As imagens do nosso corpo, como reflete o sociólogo, Henri-Pierre Jeudy:

“[...] se ligam ao imediatismo das sensações e das emoções, sem passar pela representação nem depender de um ato de percepção. Elas não têm finalidade própria e seu jogo tanto pode ser fonte de prazeres como manifestação de dor”. (2002, p. 16).

Não há, então, como falarmos em uma objetivação das fronteiras do corpo, pois, ao mesmo tempo em que exhibe uma determinada postura, oculta-a. O lugar do corpo esquiva-se constantemente às nossas tentativas de enquadrá-lo, já que sua imagem está diretamente vinculada ao movimento do desejo. Ao mesmo tempo, é difícil conformar-se com a autonomia das imagens corporais, uma vez que a idéia de estabilidade, de harmonia encanta o sujeito.

“Essa tendência do mundo em direção à uniformidade que podemos ler com tanta clareza, seja nos textos científicos como nas obras de ficção, nos permite focar o princípio inercial e resistencial com que o pensamento se protege da transitoriedade do mundo” (SOUSA, 2001, p. 125)¹¹.

A uniformidade do corpo e a tentativa de delimitar suas fronteiras também são um reflexo do princípio inercial e resistencial que nos fala Edson Sousa. Hoje em dia, as determinações fisiológicas e genéticas, por exemplo, são sugeridas por alguns como possibilidade de explicação causal para todo o funcionamento humano, associando à forma

¹¹ SOUSA, Edson. Uma estética negativa em Freud, In: A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001 p.125.

humana uma objetividade e uma essência. Essa lógica do bio-poder, como nos aponta Foucault, que busca disciplinar os corpos está estreitamente associada ao individualismo contemporâneo, onde a importância da relação com o outro é excluída. Nesse sentido, torna-se cada vez mais importante resgatarmos a função da alteridade, sob pena de afastarmos-nos daquilo que é mais propriamente humano.

“Assim, a era da individualidade substitui a da subjetividade: dando a si mesmo a ilusão de uma liberdade irrestrita, de uma independência sem desejo e de uma historicidade sem história, o homem de hoje transformou-se no contrário de um sujeito. Longe de construir seu ser a partir da consciência das determinações inconscientes que o perpassam à sua revelia, [...] ele se toma por senhor de um destino cuja significação reduz a uma reivindicação normativa”(ROUDINESCO, 2000, p.14).

Elisabeth Roudinesco lembra-nos o quanto essa busca pela norma (no sentido da normalidade exigida a partir dos ideais contemporâneos) afasta os homens de uma singularidade construída coletivamente, reforçando a suposição do sujeito autônomo e senhor do seu destino. Acreditamos também, que, muitas vezes, nos submetemos às interpretações pré-estabelecidas da realidade, uma vez que aparentemente é mais “seguro”, é mais fácil adequar-se aos modelos de identidade que já estão prontos, do que se aventurar na construção de identidades singulares. É uma difícil tarefa romper com os hábitos e deparar-se com a constante construção do corpo.

Entretanto, isso não é exclusivo da contemporaneidade, pois, ao longo da história, fomos nos amarrando aos ideais culturais, que nos impuseram e ainda nos impõe restrições ao agir e ao sentir. Demarcamos sólidas fronteiras, prendemo-nos a construções, a recortes da forma de ver a realidade e, assim corroboramos com modos que excluem a multiplicidade das

formas de viver. O “modo indivíduo” de viver pressupõe que a subjetividade possa ser construída individualmente e, com isso, esquecemo-nos que é justamente a partir da relação com o outro que podemos visualizar e construir novas e diferentes formas de experienciar o corpo.

3.2- O Corpo como Suporte do Tempo

“Tudo o que nós **temos** é um pouco de tempo”.¹²

Com essa belíssima frase, Evgen Bavcar, arranca-nos da forma com que temos sido anestesiados pela velocidade contemporânea e nos alerta: o que temos, nesse universo em que se tornou aparentemente possível ter tudo, é apenas um pouco de tempo! Neste momento, buscaremos analisar o quanto essa velocidade imposta aos corpos retira-nos a possibilidade de afetarmo-nos com as pequenas coisas que fizeram e ainda nos fazem marcas corporais, redimensionando a experiência do viver.

Quando falamos no corpo como suporte do tempo, não queremos significar um corpo aprisionado; pelo contrário, buscamos designar as formas que contém Todo o tempo, logo suas inúmeras possibilidades. As fronteiras do corpo produzem-se, a partir de marcas passadas do tempo, as quais se vinculam a possibilidades de futuras. Das inúmeras experiências do passado, algumas limitam o agir, o pensar e o sentir do corpo; podendo, todavia, virem a ser ressignificadas, a partir do presente, o que transforma, também, as possibilidades de futuro.

O corpo é palco de diversas falas e de diversos tempos, entretanto ele é, por excelência, associado à unidade do eu. Talvez, possamos pensar sua fronteira como uma tênue linha que reúne o múltiplo, como uma forma que não é excessivamente determinada, não é fechada. O corpo, ao mesmo tempo em que necessita de sentidos, de marcas, para poder se reconhecer enquanto Um (diferente do outro); aliena-se a esses significados, colocando barreiras à sua

¹² Evgen Bavcar. Citado por Elida Tessler no seminário: O Espírito das Formas Utópicas Arte e Psicanálise – Janeiro de 2004, UFRGS (os grifos são nossos).

capacidade de afetar-se pelo mundo. Podemos dizer que, entre a capacidade de ser afetado pelo novo e a capacidade de recortar as experiências vividas sob a ótica do já vivido, há uma fronteira muito tênue, mesmo porque, não teríamos como viver se toda a realidade nos fosse possível. Sempre restará um real, um impensado, o qual, paradoxalmente, é o que nos move a pensar.

No laço social, existem inúmeros mecanismos que procuram regular, orientar e, como diria Foucault, docilizar nossos corpos. O tempo cronológico é um exemplo disso, já que se impõe como uma das formas de barrar o nosso sentir, delimitando um determinado tempo e espaço, onde é regulado o que pode o corpo. Todavia, as experiências: sentir, pensar, relacionar-se, que produzem fronteiras no corpo, não estão em um ponto específico do tempo, elas compõe todos os instantes das nossas vidas.

A imobilidade real que uma obra de arte nos remete, também nos ajuda a refletir sobre a relação tempo e corpo. Henri-Pierre Jeudy faz uma interessante análise sobre a percepção estética que temos ao olhar um corpo em repouso:

“A idealização da beleza corporal corresponde, na maioria das vezes, à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa [...] o prazer estético viria, sobretudo da captura da imobilidade do corpo no cerne de seu movimento”.(2002, p. 58).

A partir desta colocação, ficamos pensando porque a imobilidade do corpo e a definição precisa de sua fronteira nos traz essa apreensão estética mais poderosa. Supomos que, diante da impossibilidade do sujeito de conter a labilidade das imagens corporais, o corpo

em repouso traz a ilusão de que poderemos apreendê-lo. Entretanto, por mais que realmente o artista consiga “aprisionar” a beleza do instante; sabemos que, mesmo nessa condição, não haverá significado único a ser atribuído nem à obra, nem ao corpo que representa. Sempre continuará havendo fronteiras mal delimitadas, já que a imagem que o artista cria carrega significados que ultrapassam o que ele queria mostrar. Além disso, cada sujeito que olha uma obra vê ali inúmeros sentidos e, na medida em que passa o tempo, poderão atribuir-lhe outros. Não podemos esquecer também que, associado à labilidade das imagens do corpo, está o movimento do olhar, o qual faz um recorte da realidade. Sendo assim, mesmo o corpo em repouso que vemos em uma escultura, pintura, fotografia mantém sua potência enigmática e sua mobilidade no tempo.

Jean Genet, no seu livro: “O Ateliê de Giacometti” (2000), fala com a obra do escultor, procurando refletir como essa obra lhe toca. Em uma de suas passagens, analisa, justamente, o movimento que as esculturas lhes remetem:

“Penso que a beleza – das esculturas de Giacometti – está no incessante e ininterrupto vaivém da distância mais extrema a mais próxima familiaridade: esse vaivém é interminável, e é por isso que se pode dizer que elas estão em movimento”. (p.41)

Não há como controlar o movimento e a irrupção das imagens corporais. O sujeito não tem como decidir sobre a sua imagem; ela o ultrapassa. Provavelmente, esse movimento das imagens tem grande relação com o movimento das construções simbólicas subjetivas, com o movimento do desejo, sendo somente *a posteriori*, que se pode significar as imagens e que é possível atribuí-las uma categorização estética. Estamos constantemente fazendo esse movimento de classificá-las, para neutralizarmos a angústia da desestruturação do eu que a

labilidade das fronteiras corporais nos provocam.

“O artista as transforma em representações; por assim dizer, objetiva o corpo como objeto a ponto de lhe fornecer uma representação atemporal [...] transformando sua efemeridade em figura de eternidade”. (JEUDY, 2002, p.29).

Quando falamos da labilidade das imagens corporais, estamos falando também do movimento do sujeito. Não há uma essência do sujeito, assim como não há imagem ou palavra que defina o corpo e que possa dizer quem somos nós. O ser está em perpétua metamorfose, está sempre vindo a ser.

“Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser”. (CHAUI, 1994, p. 469)¹³.

A superfície do corpo traz as suas marcas, marcas do tempo, marcas da relação com o outro, é a superfície que se dá a ver, a tocar e, até mesmo, a ler. A experiência se dá entre os seres, nos seus encontros, levando-nos a pensar, a pele como uma superfície de registro das marcas das relações. A pele, ao mesmo tempo em que se mostra como barreira às manipulações do outro, dá-lhe passagem, sendo marcada pelo outro e buscando o seu reconhecimento. “Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto” (JEUDY, 2002, p.84), fazendo um texto particular, já que não se limita às palavras, emitindo também sons, cheiros. Dessa forma, se buscamos alguma profundidade, paradoxalmente, ela está na superfície do corpo que se dá a ler.

¹³ CHAUI, Marilena. MERLEAU-PONTY: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento, São Paulo, Cia. das Letras, 1994, p. 469.

A idéia de que haveria uma verdade do ser, assim como haveria uma verdade do corpo, uma fronteira bem definida, não se sustenta; pois, se formos fazer um percurso histórico, veremos que a própria noção de corpo, por exemplo, modifica-se a cada época.

Ao compararmos diferentes épocas – seus hábitos de higiene, seus objetos, obras filosóficas, artísticas e científicas, entre outros inúmeros elementos que poderiam vir a ser objeto de análise, torna-nos clara a impossibilidade de uma verdade que dê conta do mundo. Quando pensamos, por exemplo, nos homens da Idade Média que tinham como referência um território divino, refletimos sobre a visível diferença - fazendo um contraponto com a modernidade - na forma de experienciar o corpo. A pergunta sobre a verdade era outra, pois ela existia e já estava dada pela ordem divina. Nessa época, o corpo, enquanto obra de Deus, era semelhante ao da terra e, como ela, sagrado. Na medicina, trabalhava-se com os humores do corpo, os quais estariam relacionados aos elementos da terra; o tratamento, dessa forma, tornava-se possível através da relação com o fora, não era individualizado e, de forma alguma, invasivo.

Por mais que saibamos que, historicamente, constroem-se fronteiras ao sentir e que os discursos reguladores da moral e das práticas humanas são acontecimentos históricos; ainda encontramos muitas apostas na objetividade do homem, supondo a ele uma determinação máxima, ou melhor, uma programação máxima. Esta objetividade, como nos indicou Rodrigues, também é fruto de um movimento histórico. Partilhamos da hipótese¹⁴ que essa forma de conceber o sujeito foi possível, na medida em que os homens deixaram de ser um

¹⁴ Essa hipótese é amplamente trabalhada por antropólogos e historiadores tais como: José Carlos Rodrigues, no seu livro “O Corpo na História” e pela professora Denise Sant’Anna, no seu curso: “Horizontes do Corpo Artimanhas da Vida”, organizado pelo ppgpsico – UFRGS em Setembro de 2003.

corpo para ter um corpo, pois, quando se tem um corpo, torna-se possível manipulá-lo e, até mesmo, comercializá-lo.

“[...] o sujeito racional e representacional do liberalismo – o indivíduo particular – deve estar, idealmente, separado e livre do seu próprio corpo para subsistir como pura espiritualidade e transformar seu corpo em propriedade objetiva e instrumento usável [...]. Isto levado às últimas conseqüências gera a separação moderna entre corpo e mente: os corpos do sujeito disciplinar são, a rigor, todos os corpos submetidos à lógica instrumental e convertidos em corpos produtivos”. (FIGUEIREDO, 1995, p.35).

Na modernidade, o homem passa a ser o lugar do mistério e do infinito, lugar, anteriormente, destinado a Deus. Já que não é mais necessário orientar-se visando ao perdão divino, que se daria no Reino dos Céus, a vida aqui e agora se torna o maior tesouro. Vive-se aceleradamente em busca do máximo de aproveitamento do tempo, da melhor performance do corpo.

“[...] não conhecemos mais limites ao aperfeiçoamento além das limitações de nossos *próprios* dons herdados ou adquiridos, de nossos recursos, coragem, vontade e determinação [...]. Ser moderno passou a significar, ser incapaz de parar e ainda menos de ficar parado”. (BAUMAN, 2001, p. 37,).

Zygmunt Bauman denomina como *Modernidade Líquida* a era em que estamos vivendo, refletindo que tudo aquilo que implique durabilidade, peso e tamanho deve ser evitado, já que “hipotecam as chances das gratificações de amanhã” (2001, P.148). Vivemos sob mutação constante, permeados por valores que não se fixam no espaço, nem no tempo. Bauman acrescenta que os homens de hoje perderam, com isso, uma ética que auxiliava a lidar com os afazeres da vida. O homem moderno repudia todos as armaduras do passado, vai a busca da liberdade. Entretanto:

“Na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro; as pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem [...]” (idem, p.13).

Sabemos que a liberdade, que verificamos atualmente, não implicou no desaparecimento dos moldes sociais. A mudança que presenciamos, na contemporaneidade, longe de incidir sobre o desaparecimento das normas, opera sobre a responsabilidade de adaptar-se aos padrões, aos “nichos pré-fabricados”.¹⁵ Agora, é tarefa do sujeito, através de seus próprios esforços, lidar com as incertezas do viver. Assim, o que se mostra mais preocupante, é que muitos são aqueles que se conformam a isso e passam a desacreditar em qualquer possibilidade de mudança que ultrapasse a sua individualidade.

Atualmente, os corpos valem mais pelas grifes que vestem, do que pelas experiências que carregam. Esse é um triste quadro, onde, por vezes, temos a impressão de que não visualizamos mais os sujeitos, naquilo que eles têm de mais singular. O processo de subjetivação que se relaciona com a labilidade das fronteiras do corpo, às quais nos referíamos, não tem como sinônimo um corpo fluido que modifica ao favor da rápida transformação dos ideais da época.

Uma imagem muito potente das marcas do tempo nos corpos pode ser evocada a partir do trabalho de alguns artistas que utilizam técnicas para deixar registros nos tecidos, marcas de alguns materiais que se depositam com o passar do tempo sobre a tela. A artista plástica Elida Tessler, dá um depoimento muito bonito a partir do trabalho que faz, ilustrando de forma

¹⁵ Expressão utilizada por Zygmunt Bauman

precisa o que entendemos como o corpo enquanto suporte do tempo.

“Eu crio formas no espaço. Meu trabalho de ateliê consiste em recuperar alguma coisa perdida. Uma perda essencial. A perda primordial. Uma perda que tem a cor específica da ferrugem. Trabalho sobretudo com papéis de fina espessura, tecidos brancos, gaze, materiais metálicos como o fio de ferro, de cobre de latão [...] com palha de aço, pregos, grades ou mesmo pó, o óxido de ferro. O gesto principal é o de depositar alguma coisa sobre a outra, e acreditar no interstício. Utilizo muita cola, de qualidades diversas. Prefiro as orgânicas: cola de pele ou de cartilagem de animais, por exemplo. A água faz parte dos meus elementos. Ela é a responsável pela modificação das coisas. Ela é testemunha do tempo que passa. Sem ela, certamente eu não teria tantas manchas. Meus desenhos são embebidos em água, e eu devo sempre esperar que ela se evapore e que a ferrugem surja. Às vezes, eu a controlo. Outras, deixo a obra na espera de um futuro incerto”.(TESSLER, 2001, p. 92)¹⁶

Elida remete-nos a uma imagem que carrega o tempo da afetação, desde a escolha dos diferentes materiais até a espera pela marca. Um trabalho de elaboração singular da forma que irá se produzir a partir do vazio, da falta que nos habita. Papéis de fina espessura, tecidos brancos que, na relação com os materiais, com a água e com a artista, formarão um corpo que contém a multiplicidade e que estará, enquanto obra, aberto a inúmeras significações.

Acreditamos que o trabalho do artista vem nos retirar do amortecimento subjetivo que, por vezes, temos a impressão de estar vivendo. Mostrando-nos um corpo que, indissociado da subjetividade, transita pelo tempo – passado, presente e futuro - podendo ressignificar o passado no decorrer da sua “viagem” pela vida; bem como, transitar pelos valores da sua época. Um corpo que é marcado pelas relações.

¹⁶ TESSLER, Elida A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida, In: A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001 p.92.

“Se por um lado é fundamental resgatarmos na arqueologia de nossas origens uma identidade, mesmo insipiente, mas que nos informe de alguns traços de nossa herança, por outro, devemos nos apressar em dizer que ela não é suficiente. É preciso confrontá-la com uma alteridade que a instigue, que a transforme, que a questione. O confronto com a diversidade é fundamental para interpelar as compulsões conservadoras do “si mesmo” e abrir brechas na identidade.” (SOUSA, 2002, p.10).

3.3- Sob a Égide da Beleza

“A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência” Hannah Arendt (1989, P.17).

A estetização da realidade é uma das questões sociais contemporâneas. Hoje em dia, “tudo tendencialmente vem a ser compreendido como estético” (WELSCH, 1995, p.8): desde a embalagem dos produtos mais básicos que consumimos, até os mais elaborados, supérfluos e caros têm uma “aura” estética. A televisão, como o meio de comunicação que atinge a grande maioria da população, apresenta-nos, seja nos comerciais ou nos programas, imagens que visam em sua maioria vender-nos alguma coisa, muito mais do que nos comunicar algum fato. Os produtos de consumo estão associados a estilos de vida e é, justamente, essa estética vinculada ao estilo de vida que torna o produto vendável.

Lembramos, assim que o que nos torna humano não é a satisfação da necessidade, mas a inscrição na cultura, naquilo que tem valor social e é nesse sentido que afastamo-nos dos instintos e orientamo-nos pelas pulsões¹⁷.

“Fictitius não quer dizer ilusório nem, em si mesmo, enganador. Está longe de ser traduzido por fictício[...] Fictitius quer dizer fictício, mas no sentido em que já articulei perante vocês que toda verdade tem uma estrutura de ficção”.(LACAN, Seminário 7, p. 22).

¹⁷ Não há um objeto natural que satisfaça a pulsão, conseqüentemente ela permanece como uma fonte constante. O objeto da pulsão é o que há de mais variável, a sua marca é que ele está articulado ao desejo e à fantasia. Podemos afirmar que entre o corpo pulsional e o objeto interpõe-se à rede significativa que “se mostra” através do desejo e suas fantasias. Dessa forma, tanto a pulsão quanto o desejo e seus objetos são efeitos da linguagem, não são definidos naturalmente pela ordem biológica humana. É somente na sua articulação com a rede de significantes que uma ordem lhe é imposta, tratando-se, então, de uma ordem que lhe é externa, própria dos significantes.

Não há nada que se definiria como A essência ou como A verdade humana. Como nos fala Lacan, no seu seminário sobre a ética da psicanálise, toda verdade comporta ficção e, nisso, não há nada de enganador, pois a forma de ver, de sentir a realidade é, justamente, o que cada sujeito tem de mais singular. Entretanto, percebemos que a estética, a beleza que reveste os produtos de consumo, não se inscreve como algo vinculado ao gosto singular, pelo contrário, inscreve-se como norma a ser seguida por todos que queiram incluir-se na rede social. Rejeitar, ou não se adequar a esse “estilo de vida esteticamente ideal” é estar à margem da sociedade, fato que provoca mal-estar.

Essa estetização da realidade evidencia-se fortemente no que diz respeito ao corpo, pois é através dele que portamos as insígnias culturais, que revelamos nossa juventude, saúde e nossa condição social (pelas vestimentas, pelo modo de portar-se em público). A forma de sentir o corpo, de experimentá-lo sempre esteve intimamente associada à cultura, não há como delimitarmos precisamente a fronteira entre o corpo, o sujeito e a sociedade, esses três elementos estão diretamente vinculados e uma alteração em um dos pontos transforma os demais.

Podemos pensar, por exemplo, nas transformações que se deram a partir das rupturas geradas pelo advento da modernidade: mudanças nos costumes, nas formas de pensar, de perceber o mundo e o corpo. Os homens, que anteriormente supunham *ser* um corpo, tal como as demais obras divinas e sagradas, passam a *ter* um corpo e assim tornou-se possível manipulá-lo das mais diversas formas. Hoje em dia, é possível transformar o corpo de acordo com os padrões da moda, não somente pelas roupas, mas por uma mudança no próprio real do corpo, através das cirurgias plásticas, lipoaspirações, entre tantas outras técnicas existentes.

Wolfgang Iser (1995) analisa que a estética transformou-se num valor autônomo, ou até mesmo em uma moeda padrão da sociedade. Esta moeda, que valora os produtos de consumo, tem atribuído valor também aos corpos, tornando-os objetos a serem consumidos. Essa lógica transforma o modo como percebermos o nosso corpo, pois se passa a perceber o corpo como algo autônomo do sujeito que o move, passível de perfeição e completude. Na medida em que se supõe a possibilidade de moldar o ser através do aparecer e o do ter corporal, afasta-se das relações que possivelmente estruturariam esse corpo e aproxima-se cada vez mais do modo indivíduo de ser, independente dos demais.

Evgen Bavcar¹⁸, reflete que se vive, no mundo moderno, mais para a imagem de si, do que para si mesmo. Busca-se transformar o corpo em um objeto de arte, mas esquece-se que o corpo tomado como objeto de arte é um estereótipo a serviço da obsessão de estetismo.

“A liberação da imagem física da sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichê que, como tais, podem se justificar por elas mesmas. A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que freqüentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens”. (BAVCAR, 2000).

A estetização contemporânea longe de promover maior bem estar subjetivo, aliena o sujeito aos ideais pré-estabelecidos como se fossem os únicos possíveis, promovendo mais mal-estar. Este mal-estar pode ser pensado por duas vias: a primeira delas é que aquilo que se torna norma não é a melhor alternativa para todos os sujeitos, excluindo, dessa forma a singularidade. Ser diferente do padrão social não é assumido como uma opção própria e sim como uma incapacidade subjetiva de adequar-se à norma. Em segundo lugar, na medida em

¹⁸ Em uma conferência realizada na Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), dentro da atividade do Núcleo Passagens: Ato criativo e ato analítico, em 18/5/2003.

que a aparência do corpo é vinculada ao ser do sujeito, reforça-se a suposição de que é possível moldar-se ao suposto “ideal”. Essa suposição também causa mal-estar por ser uma proposta impossível de ser alcançada, fazendo com que muitas pessoas envolvam-se em uma obstinada transformação corporal ou, até mesmo poderíamos dizer, em uma tortura corporal na busca da imagem perfeita e do ser completo que possivelmente associar-se-ia a ela.

“Onde tudo é belo, nada mais é belo; estimulação ininterrupta conduz ao embotamento; estetização vira anestetização”. (WELSCH, 1995, p.18).

Essa estetização da realidade que busca se instituir enquanto norma, homogeneizando os gostos, apagando com a singularidade, com a multiplicidade subjetiva e corporal, vinculada a interesses econômicos; diferencia-se de forma radical do que entendemos por estética. Desde o ponto de vista da psicanálise, a estética tem valor fundamental na medida que põe em cena uma experiência de fragmentação, que presentifica o sem sentido e, paradoxalmente, liberta a novos significados.

“A estética do desejo, implícita no pensamento freudiano, é uma negatividade, pois a dimensão da felicidade e da plenitude está fora do plano da criação. Freud assim oferece os subsídios para subverter outros discursos sobre estética e propicia a proposta de uma estética em psicanálise, porque é ele que formula uma teoria que reconhece nos sujeitos humanos uma agressividade e um narcisismo primários, e que ambos, uma vez implicados na cultura, pelo destino da sublimação, vão manter o paradoxo do mal-estar enquanto permanente. Quanto mais renunciamos às satisfações pulsionais, mais mal-estar produzimos [...] não há pensamento idealista que se sustente, o estranho habita em nós, não há como suprimi-lo”.(FRANÇA, 1997, p. 138).

Entendemos que tanto o belo, quanto o feio são valores culturais de um dado momento

histórico, mas não pensamos que o belo traga a sensação de completude e que possa ser um valor unívoco para toda a sociedade. Como já apontamos anteriormente, o belo a um só tempo encanta e desestabiliza. A estética do desejo põe em cena a face oculta que nos habita, enquanto um campo de intensidades que redimensionam o circuito pulsional. A potência do belo, dessa forma é a de produzir outras emoções, outros sentidos, outros significantes que retirem o sujeito do hábito que o conforta e, paradoxalmente, o aliena; e é nesse sentido que o belo também nos ameaça.

4- ENTRE O CÉU E O INFERNO

“[...] toda sociedade é um ‘dentro’, regido pelas suas normas, mas simultaneamente também um ‘fora’, [...]. Embora às margens, este fora nunca é, por conseguinte, inteiramente marginalizado, nunca é totalmente exterior. Em uma lógica de significação, o excluído pode perfeitamente estar no âmago, exatamente para cumprir uma função significacional no interior. Esta função é quase sempre a de testemunhar para a sociedade aquilo que ela não quer ser” (RODRIGUES, 1999, p.92).

Esta intrincada relação entre o que é e o que não é, entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro, que rege a lógica social, faz marca no corpo, demarca espaços e fronteiras. Fronteiras estas, paradoxalmente, estruturais e indispensáveis; mas, ao mesmo tempo, alienantes e limitadoras. Hoje em dia, muitas delas já nos são imperceptíveis, estando impregnadas no nosso viver. Entretanto, o corpo fragmentado, misturado com o mundo, habita nossos sonhos, dando a ver imagens inconscientes, que revelam os restos deste passado que nos atravessam.

Viajaremos, então, por uma imagem de sonho ou talvez de pesadelo, por três janelas que nos levam a um outro mundo, que até hoje nos fascina. Transitaremos pelas demarcações de fronteiras do corpo, através da obra: “O Jardim das Delícias” (Imagem 1), de Hieronymus Bosch, pintor que viveu e trabalhou na Holanda, em ‘sHertogenbosch (cidade que originou seu pseudônimo), nos fins da Idade Média, aproximadamente entre 1450 – 1516. A obra trata-se de um tríptico, cujo painel central apresenta-nos corpos de homens e mulheres nus, nas mais diversas posições, agrupados e misturados a elementos da natureza. Como o próprio nome nos indica, trata-se de um Jardim, ambiente dos amantes e dos prazeres amorosos, onde encontramos as delícias: delícias dos prazeres carnavais, dos encontros e das misturas.

Suas imagens de monstros e orgias horrorizam ao mesmo tempo que encantam. Muito

já se pensou sobre suas obras, em que contextos foram criadas? Endereçadas a quem? Já se especulou que Bosch pertencesse a uma Congregação do Espírito Livre, um grupo herético do século XIII, que tinha na promiscuidade, um de seus ritos religiosos, buscando readquirir o estado de inocência que Adão possuía. (BOSSING, 1991, p.8) Ao mesmo tempo, existem outras interpretações que afirmam que ele era membro da Confraria de Nossa Senhora, a qual nada tinha de semelhanças com a dita Congregação. Existe, ainda, aqueles que suspeitam que ele pintava sob o efeito de drogas alucinógenas.

Poderíamos acrescentar que Bosch, precedendo os surrealistas, expõe suas fantasias, deixa fluir sua imaginação e retrata uma imagem de sonhos, onde os corpos dispõem de uma liberdade de expressão. Certamente o pintor dá a ver sua imaginação, mas, não podemos deixar de considerar, que há um contexto cultural diverso do que vivemos, impossível de ser totalmente delimitado. Estando ele afiliado ao grupo herético ou religioso, é inegável que suas imagens são habitadas tanto pela moral cristã, quanto pelas orgias medievais.

Nossa sociedade costuma excluir das suas análises o período histórico denominado Idade Média. A maioria das interpretações que conhecemos sobre esta época retratam-na como um universo de sombras, a época dos bárbaros, noite dos mil anos,...., da qual pouco se quer saber. Todavia, talvez devêssemos olhar para isso que não se quer ver, para refletir até que ponto aquela época diz dos dias atuais.

Voltamos ao tríptico de Bosch, vemos no volante esquerdo: “O Paraíso Terreno”, um homem (o único que está vestido) que conduz uma jovem, ao lado de outro homem que a olha com certo espanto ou talvez... curiosidade. Segundo a análise de Walter Bosing (1991), trata-se do criador que “[...] conduz Eva pela mão e apresenta-a a Adão, que acorda neste momento

e que olha para a nova criação a partir da sua costela com uma mistura de surpresa e alegre antecipação”. (BOSSING, 1991, p. 57) No volante direito: “O Inferno”, sob um fundo de grande escuridão, iluminada pelas chamas; mostram-se animais que, como terríveis monstros, devoram e torturam os homens pecadores.

“O monstro de cabeça de pássaro, em baixo, à direita, que engole as almas condenadas para as defecar numa fossa transparente, por onde caem para outra fossa [...] À volta da fossa, podem reconhecer-se outros pecados. O preguiçoso é visitado na sua cama por demônios, o comilão tem de cuspir a comida e a senhora orgulhosa tem de admirar a sua imagem tal como é refletida nas nádegas de um diabo. Pensava-se que da luxúria e da avidez resultavam outros pecados mortais; até se considerava a luxúria a mãe e rainha de todos os outros pecados, visto que foi o primeiro pecado cometido no Éden”. (BOSSING, 1991, p. 58).

Bosch traz à cena aquilo que era alertado através dos “Guias de Viagem para o Inferno”, que no final da Idade Média, foram organizados descrevendo os castigos adequados para cada um dos pecados. Assim, a ação do corpo sobre o meio e sobre os outros; provocaria, em um tempo posterior, o retorno destes mesmos excessos no corpo. Cabe ressaltar, como nos lembra Bossing, que a Luxúria era tida como a mãe dos pecados, indicando-nos o importante lugar dado ao corpo e à sexualidade na organização da moral.

Podemos pensar, então, que há uma cronologia entre estes três momentos: o primeiro da criação humana; um segundo, de maior destaque, do abuso dos prazeres carnis, dos jogos amorosos e do pecado da luxúria e, um terceiro momento, de punição aos pecadores. Bosch traz a visão cristã que passa a interpretar o mundo. A invenção do pecado delimita o certo e o errado com relação à experimentação do corpo, controlando seus excessos, instaurando-se como elemento de dominação.

A noção de inferno só vem a ter importância por volta do século XIV, tornando-se um divisor de lógicas de experimentar o corpo. José Carlos Rodrigues, antropólogo social, no seu maravilhoso livro: “O Corpo na História”, leva-nos a refletir sobre a instauração das fronteiras no corpo ao longo da história, revelando-nos um corpo que traduz os hábitos e costumes da sua época. Comparando e contrastando, ele nos instiga a “tentar entender como o mesmo pode ser outro, como o familiar pode vestir a roupa do estranho, como o semelhante pode ser diferente e vice-versa”. (RODRIGUES, 1999, p.16).

Sua análise sobre o corpo, a qual tentaremos retratar aqui, parte da Idade Média por entender que é o outro específico da civilização moderna e contemporânea, tempo cujas mentalidades são contra o que a cultura capitalista se define. Da mesma forma, entendemos que analisar aquilo pelo qual definimos que não somos, é um modo de tomar conhecimento de algo latente que buscamos reprimir.

“A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver como, aqui, a função intelectual está separada do processo afetivo”. (FREUD, A Negativa, p.265).

Não temos como julgar, com nosso olhar contemporâneo, o que era viver na Idade Média, mas podemos sim, analisar as diferenças e semelhanças entre os corpos, para pensar a época em que vivemos e o que somos, a partir do que supomos não ser mais. Temos tendência de naturalizar a realidade, principalmente, no que se refere aos hábitos do corpo. Afirmamos que evoluímos da barbárie, a partir dos nossos hábitos de higiene, moradia, cuidado com os mortos e com o lixo, mas esquecemos que estes mesmos hábitos “evoluídos” nos trouxeram

outros problemas, diferentes dos que eram vividos em outras épocas.

“[...] não há qualquer razão de ordem ecológica para que se aceite essa teoria baseada no pressuposto de uma miséria original. Afinal, toda espécie vive em ambiente propício à singularidade de sua vida. Espécie inadaptada ao próprio habitat simplesmente não existe: seus grupos migram ou desaparecem”. (RODRIGUES, 1999, p. 22).

Rodrigues nos leva à Idade Média, alertando-nos que não podemos supor que este outro seja homogêneo. Ele traz um recorte da realidade, uma multiplicidade de tempos, mostrando que os hábitos, a representação da morte, os odores, os pudores, entre tantos outros elementos que poderiam ser analisados, modificam-se ao longo das épocas. Nos fala de um universo de trocas entre Europa, Ásia e África, conta-nos sobre um tempo de misturas entre os corpos, diversas crenças, povos e destinos andando juntos. Caçadores e agricultores relacionavam-se intensamente ao mundo dos animais, das plantas, dos ventos, das chuvas, dos astros...

“Até o final do século XVIII, nas palavras de François Jacob, ““não existe uma fronteira bem definida entre os seres e as coisas. O vivo se prolonga no inanimado sem descontinuidade”” (Ibidem, p. 45).

A separação plena entre povo e elite só fará sentido a partir do século XVIII. “[...] isto que depois se chamou de ‘popular’ era em grande medida a cultura de todo mundo”. (Ibidem, p.36) Os padres e nobres falavam o latim ou o francês, por exemplo, mais a língua da sua região. Os livros lidos pelos cultos aos analfabetos eram os mesmos que circulavam em todos meios sociais, bem como as elites conheciam as histórias e canções populares.

Tratava-se de um universo magicamente encantado, onde a manipulação de cabelos,

por exemplo, poderia causar danos às pessoas. Amuletos e ervas, penduradas ao corpo para dar sorte, faziam parte do cotidiano. Os acontecimentos do sonho confundiam-se com os da vigília, já que sonhar não era tido como algo íntimo do sonhador. Sonhar era como uma ponte entre o particular e o universal.

“O corpo medieval não era um mero revelador da alma: era o lugar simbólico em que se constituía a própria condição humana. Ainda após a morte, ou a caminho do além, era em forma de corpo (corpo que se desprendia de um corpo, corpo de criança...) que a alma se apresentava para cumprir seu destino: nada, portanto, de uma entidade puramente etérea, volátil, imaterial”.(Ibidem, p. 56).

Tocar no corpo era também tocar no espírito. A dor tinha um significado, os sofrimentos do corpo eram os mesmos da alma, assim a tortura poderia ser uma garantia de salvação: antecipando em vida o pagamento de uma dívida que poderia estar reservada para outra. O corpo, mesmo depois de morto, ainda mantinha o que o animava. Os cadáveres, entendidos como sagrados, não eram considerados dejetos, eram postos em covas abertas ao lado das igrejas, em locais de plena circulação social. Não havia fronteiras entre vivos e mortos, já que a morte era um prolongamento da vida.

A putrefação continha o húmus da vida, por isso não havia a noção que temos hoje de lixo. Os restos de comida, as fezes e as secreções eram lançados pelas janelas. Conviviam com carcaças de animais; cabendo aos porcos, cães e abutres encarregarem-se da limpeza. A vida nascia do que consideramos fedor.

Poderíamos, agora, retornar ao painel central do tríptico de Bosch e analisar que talvez esse apagamento de fronteiras entre os corpos e entre eles e o meio fosse ainda uma realidade muito presente. Desta forma, Bosch vivia em uma época de transição de valores e de

costumes, uma vez que já começavam a se deparar com a força dos mandamentos católicos, que definiam claramente a fronteira entre o bem e o mal.

A atualidade da obra de Bosch está na captura deste momento, que até hoje faz marca em nossos corpos. É sobre a carne que começaram a incidir os pecados. Há um corpo que se mostra, mas há outro que não é para ser visto, sequer sentido. O regramento e conseqüente aprisionamento dos prazeres carnis dividem o homem e criam a chamada civilização.

“Não é arriscado supor que sob o regime de uma moral sexual civilizada a saúde e a eficiência dos indivíduos esteja sujeita a danos, e que tais prejuízos causados pelos sacrifícios que lhe são exigidos terminem por atingir um grau tão elevado, que indiretamente cheguem a colocar também em perigo os objetivos culturais”. (FREUD, *Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna*, p.169).

Até hoje, sentimos o peso da moral sexual civilizada sobre nossos corpos, dividindo o sujeito e alienando-o daquilo que o anima. Entretanto, já não são mais necessários os “Guias de Viagens para o Inferno”, para “domar” os corpos, vivemos guiados pelos “Guias do bem viver”, viajamos por estradas já marcadas crendo que somos livres para experimentar nossos corpos. Nossos guias atuais são mais sutis, porém muito mais cruéis, já que agora não é mais o inferno que nos vigia, é o próprio sujeito que passa a vigiar seu corpo permanentemente.

Nossas fronteiras já não se misturam, delimitamos até onde vai nosso corpo individual e procuramos, na medida do possível, manter essa distância do que é estranho a ele. Criamos categorias para os corpos, hierarquizamos e delimitamos lugares sociais: o corpo do pobre, sujo, promíscuo, aberto às intempéries do mundo; os corpos dos doentes e dos loucos, dos quais devemos manter distância. Perdemos em grande parte nossa capacidade olfativa, já que

os odores marcam a presença do outro; resguardamos os mortos às suas covas devidamente fechadas, para que não nos lembrem da nossa finitude. A beleza e a higiene tornaram-se nossos pontos de referência e, certamente, nossas grandes defesas ante o contato com o outro e à terrível ameaça que nos provoca. A moral civilizada domou nossos corpos e, cada vez mais, tem nos afastado de nós mesmos e do contato com os demais.

5- EFEMERIDADE: FRONTEIRA INTRANSPONÍVEL

“[...] a parafernália mística [...] talvez representasse um meio simbólico de prevenir os homens contra a ameaçadora destrutividade que o olhar objetificante silenciosamente prenunciava. Foi preciso o aparecimento do dualismo cartesiano, distinguindo o corpo e a alma, para que as dissecações e olhares objetificantes pudessem ser suportados. Estamos aqui diante de um dos momentos mais intensamente dramáticos da história de nossa sensibilidade moderna, pois, a partir dele, a magia da corporalidade humana se verá crescentemente reduzida à lógica do mecanismo”(RODRIGUES, 1999, p.59).

Gradativamente, aquele corpo sagrado, extensão da natureza, fruto da obra Divina, foi sendo perdido. A dessacralização do corpo abre um novo panorama para o homem. Divide-se o corpo entre o físico e a alma e, assim, torna-se manipulável quase como um objeto.

A obra de Rembrandt: “A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp” (Imagem 2), que data de 1632, mostra-nos um cenário de iniciação à pesquisa da carne, da materialidade do corpo. Rembrandt expõe o corpo a partir de uma imagem alegórica, que traz a morte para dizer da vida.

A obra de Rembrandt está situada no gênero artístico denominado Barroco, o qual foi estudado profundamente por Walter Benjamin, na sua tese “Origem do Drama Barroco Alemão”, em 1923. Benjamin estudou algumas obras literárias, mas também a expressão plástica do Barroco, analisando que é um estilo habitado pela antecipação da catástrofe que aniquilará o mundo. Porém, não se trata de uma catástrofe messiânica e sim a do destino, da conscientização da efemeridade da vida humana. Ainda que na Idade Média, existisse uma profunda consciência da fragilidade do homem, havia a perspectiva da redenção no paraíso. Todavia, em função de vários movimentos sociais, passa-se a não ter mais certeza na salvação.

O Barroco, enquanto estilo, revela nas suas obras uma visão da imanência da vida, da sujeição do homem às forças da natureza.

Através de um jogo de luzes, Rembrandt convoca nosso olhar para a luminosidade do cadáver, que já tem um antebraço dissecado pelo Doutor Tulp. A cena também é composta por mais sete homens vestidos com pomposas golas brancas, que olham atentamente para algo que não necessariamente é o cadáver em exposição. Apenas dois estão com o olhar dirigido ao que se encontra no centro da tela, sugerindo-nos que há algo a mais para ser olhado.

“Trata-se, neste caso, de um retrato de grupo que representa um célebre médico de Amsterdã rodeado dos seus colegas, estudantes e curiosos no momento em que começa uma dissecação, *ato raro e espetacular*. [...] Enquanto que, outrora, o curso de anatomia se desenrolava geralmente diante de um esqueleto, é o *cadáver* que, presentemente é *objeto de estudo*. Este é apresentado em cima de uma mesa de dissecação como o corpo de um *Cristo morto*” (PRATER, 1997, p. 118, os grifos são nossos).

A tela põe em cena uma lição de anatomia, ato, para época, raro com cadáveres e, assim, espetacular enquanto objeto de estudo, mas para Rembrandt também como cena para a arte. A dissecação revela uma tentativa de desvelar o que há por dentro do homem, de encontrar a uniformidade da estrutura. O foco é para um cadáver, que remete a figura de Cristo, pelo pano que cobre sua genitália, sugerindo, assim, uma transgressão daquilo que era sagrado outrora.

Também há algo de enigmático no olhar daqueles homens. Olhares que desorganizam a imagem, sugerindo que a tela tenha dimensões maiores, as quais ultrapassem os limites da pintura. Olhamos para um espaço que nos contempla, um espaço que é olhado por esses homens, mas o qual não é vislumbrado por nós. Assim, o artista consegue a um só tempo

desorganizar uma imagem que seria, por excelência, o retrato da busca da essência e da verdade.

A obra de Rembrandt dialoga com seu contexto histórico, uma vez que se situa em uma época que buscava um contraponto à perspectiva anterior, a saber: o Renascimento, que tinha como ideal a representação especular da realidade. O Barroco, enquanto fenômeno, revela por suas obras uma tentativa de desorganizar a ordem anterior. A alegoria barroca coloca em cena um excesso, a riqueza do desperdício, a multiplicidade de sentidos em contradição com a pureza e a unidade de significação.

“A subjetividade, caindo como um anjo no abismo, é trazida de volta pelas alegorias, e fixada no céu...” (BENJAMIN, 1984, p.258).

A alegoria, enquanto traço fundamental do Barroco, é analisada por Walter Benjamin, na sua tese sobre a Origem do Drama Barroco Alemão. Poderíamos refletir que a alegoria tornou-se marca importante de uma época, bem como um analisador de um modo de retratar o corpo. A partir da obra de Rembrandt, pensamos na alegoria enquanto conceito que nos permite analisar a obra no conjunto de uma história, mas também como fragmento da história, a-histórica na sua organização interna.

“[...] a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio”.(BENJAMIN, 1984, p.188).

Benjamin assinala a dimensão crítica em que consiste o excesso alegórico. De acordo

com este autor, a alegoria traz a morte e quer significar a história, ou melhor, a hipocrisia do encadeamento linear da história. A imagem alegórica dá a ver a metamorfose do vivo no morto. O homem é despedaçado e transforma-se em alegoria, a qual está para além do belo. Ela é ruína, é delito contra a paz e contra a ordem. A partir do reconhecimento da transitoriedade do mundo, da alienação humana à história contínua, lógica e cronológica; a alegoria quer tornar-se figura para a eternidade. O cadáver, dessa forma, é a alegorização da phisis.

“Para pensar a vida, portanto, nada melhor do que a morte, já que viver é perder o corpo. [...] É o descentramento crítico da “vivificação ilusionista” que pode arrancar o significado das ruínas do corpo, da carne dilacerada e não da figura harmoniosa” (PERRONE, 2004, p.121)¹⁹

Rembrandt põe em cena o corpo, evidencia uma parte da sua anatomia, a sua ruína, sua carcaça. Retrata a dissecação do corpo, fazendo dele alegoria. Traz a objetividade e o domínio tão vislumbrados pelo homem; mas, ao mesmo tempo, faz crítica a esta lógica, que pretendia sobrepor-se à subjetividade e ao múltiplo tão presente em épocas anteriores. O cadáver distorce nosso olhar, causa estranhamento e revela que o corpo não nos é totalmente disponível e coerente, dando a ver a sua transitoriedade e efemeridade.

¹⁹ PERRONE, Cláudia. O Olhar Capturado pela Intensidade: Walter Benjamin e o Corpo. In: FONSECA, T. e ENGELMAN, S. (orgs.). Corpo, Arte e Clínica, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

6- DES-CONSTRUINDO O CORPO

“O limite entre a desconstrução como apropriação e a desconstrução como tática de alienação é uma preocupação atual da ética” (VILLAÇA, 2003, p.74)²⁰

A crise do antropocentrismo marcou-se através da desconstrução da figura humana. Na modernidade, os jogos dos deslocamentos buscam estabelecer novas categorias, rompendo espaços que foram cerceados no decorrer da história. Tratava-se de subverter a fixação da imagem do corpo, que no século XVIII foi possível graças ao retrato e principalmente a partir do advento da fotografia. Muitos artistas modernos confrontavam os ideais sociais ao imaginário do dilaceramento da figura humana.

O movimento Surrealista, no século XIX, através das imagens de fragmentação da anatomia, buscava fazer crítica ao princípio da identidade, já que entendia o corpo submetido aos princípios do desejo. Os artistas apresentavam a irrealidade da figura humana como resposta cruel às interrogações sociais que buscavam paradoxalmente encontrá-la. René Magritte decompunha a figura humana, buscando questionar a relação entre imagem e representação, subvertendo os limites do corpo, expondo que o artifício já lhe é parte intrínseca.

Muitas foram às técnicas utilizadas com o objetivo de expandir a realidade, apresentando sua fragmentação, como contraponto ao objetivo de reproduzi-la. Salvador Dali,

20 VILLAÇA, Nízia. Multiplicação dos Corpos na Comunicação Artística: Representação e antropologia. In: METACORPOS. Catálogo de Exposição. Curadoria Vitória Daniela Bousso – 3 de Novembro a 14 de Dezembro de 2003, Paço das Artes, São Paulo.

com seu método paranóico crítico, buscava a constante simulação do delírio, a transitoriedade das imagens. Max Ernst, através da técnica da colagem, procurava desviar os objetos de seus sentidos, transfigurá-los, a fim de trazê-lo a uma nova realidade, imprevisível. “Trata-se, pois, como o próprio artista observou, de liberar o universo de sua opacidade e, uma vez descobertas as possibilidades infinitas de mutação da matéria, interrogá-las até a alucinação” (MORAES, 2002, p.45).

Bataille dá relevo ao corpo agonizante, às imagens de dilaceramento, retalhamento do corpo, suplícios e sacrifícios. O erotismo, enquanto fusão dos corpos, supressão de fronteiras, dissolução das formas constituídas, paradoxalmente, é alteridade do corpo morto e imóvel.

“Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a idéia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integralidade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços [...] À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (MORAES, 2002, p.59).

Os Surrealistas tencionavam transfigurar o real, expondo objetos que não deveriam ser idênticos a si mesmo, onde o visível é somente uma possibilidade. Fosse pelo prazer ou pela dor, o corpo desejante não se resignava a sua forma anatômica, tais como imagens de sonhos, onde o que reina é a contradição. A revolução deveria ir além do plano social e se estender ao plano fisiológico.

Este movimento de desconstrução do corpo é ainda muito presente na arte. Na contemporaneidade, muitos são os artistas que buscam expressar a negação do poder da representação. Algumas performances, enquanto práticas que têm como suporte o corpo do

artista, prezam pela exacerbação dos possíveis e pela imediatidade da expressão, onde a exibição é o contrário da representação. É como se fosse possível passar diretamente os afetos através do contágio.

“[...] a arte vista como desejo natural também pode ser vista como livre de constrangimentos “não-naturais” (história e política em particular), caso em que se tornará verdadeiramente autônoma – isto é, meramente irrelevante” (FOSTER, 1996, p.36).

Hal Foster faz duras críticas ao pluralismo contemporâneo, afirmando que esta nova arte tende a assumir formas fora de contexto. Acrescentaríamos a isso que muitas performances contemporâneas, ao invés de atingirem um aprofundamento da discussão sobre a representação, apenas reiteram a exacerbação da produção de estereótipos. (JEUDY, 2002) Questionamos até que ponto poderemos ser totalmente livres seja da representação, da história, da moral ou dos constrangimentos do corpo?

Alguns trabalhos artísticos que expõem o corpo do artista como suporte, desde os anos 60, têm buscado exibir o corpo para extirpar dele todas as possibilidades de linguagens que contém, revelando uma monstruosidade induzida pela ordem moral.

“Nos anos 1960, o body art exalta o corpo lacerado, o corpo mutilado, a carne oferecida às incisões do bisturi, à lamina da navalha... Essa ação de exibir o corpo em todos os seus estados de lesão vem, primeiro, opor-se à longa tradição do papel atribuído à arte de transfigurar a verdade orgânica do corpo. De uma maneira geral, o interior corporal e suas secreções são considerados feios. E a feiúra da vida orgânica “interna” é sinal tangível de nossa degenerescência. [...] o body art parece encenar o corpo orgânico como a origem natural e absoluta que se inverte em negação do pensamento. (Ibidem, p. 122).

Orlan, artista francesa, buscava, nos anos 70, uma arte que questionasse os “falsos ideais de beleza”, incentivados por uma visão mercantilista do corpo. Ela se submeteu a diversas cirurgias plásticas e as exibiu como arte. Estes procedimentos cirúrgicos foram apresentados a um público e filmados dentro do Museu do Louvre, em Paris. Posteriormente, eram vendidos como “lembranças”, partes do seu corpo que foram retiradas. Sua proposta se insere na *carnal art* que, diferentemente da *body art*, não deseja a dor, apenas a modificação do corpo, tornando possível ter várias versões de corpo, uma para cada trabalho. “[...] enfatizava a ansiedade gerada em relação às práticas de construção de beleza feminina, em uma crítica contundente à vitória do artifício sobre a natureza” (BOUSSO, 2003, p.16).

Já nos anos 80, começamos a ver a introdução da tecnologia no corpo e na arte, buscando um corpo cibernético, que já não impõe limites às manipulações. Um corpo, de certa forma, obsoleto que precisa sofrer a hibridização do biológico para renascer. As performances de Sterlac e suas reflexões sobre sua arte são um bom retrato desse novo corpo que se anuncia. Este artista busca expandir seus parâmetros corporais através de tecnologias que implanta no seu corpo. Supõe que é preciso colonizar o corpo, retirar o que é inútil para tornar-se um receptáculo às tecnologias, as quais possibilitariam corpos mais potentes, que poderiam transgredir os limites biológicos.

Atualmente, o corpo e suas fronteiras com os ideais sociais, com a moral, com as tecnologias, com os artifícios continua sendo representado. Poderíamos dizer, sustentados pela análise do sociólogo Henri-Pierre Jeudy, que muito desta desconstrução almejada por vários artistas não tenha grande força, justamente porque, em grande parte, reiteram mais uma forma de construção de *modelos* aos quais o corpo deve se identificar: o corpo sem fronteiras.

Indicam-nos que as desconstruções geram outras construções, as quais facilmente podem tender a instituição de uma nova norma.

Estamos sobre essa zona de fronteiras com relação ao corpo e não fora dela. Vivemos no limite daquilo que o corpo pode agüentar, no limite entre o corpo humano e o corpo máquina. Arriscaríamos dizer que o corpo sem fronteiras é o impossível, é a morte, uma vez que atualmente não sabemos mais viver sem elas, não há como as desconstruir por completo, são elas que, paradoxalmente, constituem a singularidade dos corpos.

6.1- A Eternidade da Bela Forma: a Ciência Manipula o Corpo.

Trazer um cadáver à cena não é por si só algo que diga de uma postura crítica quanto à suposição da supremacia humana. A partir dos anos 90, por uma via de afirmação ao antropocentrismo, Gunter Von Hagens, médico anatomista, faz exposições públicas de cadáveres em museus e galerias de arte (Imagens 3 e 4). Ele os apresenta, ao público leigo, na forma de esculturas e, também, faz dissecações em público.

Hagens quer que seu trabalho seja arte, já que se coloca como o “quadro vivo de Rembrandt”. Procura recriar “A lição de anatomia do Doutor Tulp”, colocando um chapéu similar ao dele, no momento em que realiza uma dissecação em público (Imagens 5 e 6). Podemos ver na imagem 6 que ele inclusive ornamenta esta sala com uma gravura da obra de Rembrandt. Mas, imediatamente, poderíamos nos perguntar: mostrar no século XX uma performance que remete à cena pintada por Rembrandt no século XVII, de forma descontextualizada e real (já que traz a dissecação do cadáver à cena), diz de uma representação artística?

Em 1978, no Instituto de Anatomia da Universidade de Heidelberg, Gunter inventou uma técnica denominada plastinação e, desde então, tem a desenvolvido. Esta consiste em um processo biológico que substitui os fluidos e gorduras corporais, por alguns polímeros, tais como silicone, resina ou poliéster. A maleabilidade e a aparência do corpo são determinadas, justamente, pela classe do polímero usado. Além disso, a plastinação permite que o corpo, após a morte mantenha a sua cor e torne-se inodoro.

No site do Doutor Hagens, há um link que nos informa sobre a possibilidade de doar

seu corpo em vida para o posterior uso da técnica, já que todas as “amostras”, como são denominados os cadáveres no site, são autênticas. Após a morte, os corpos dos doadores passam por uma avaliação médica, para posteriormente serem submetidos à técnica.

Também encontramos, nesse site, um texto sobre “o principal da exposição BODY WORLDS”, onde é descrito que o mais importante é a possibilidade de informar ao público leigo sobre o seu corpo e suas funções, possibilitando perceber a naturalidade do corpo e reconhecer a individualidade anatômica interior. “Todo o ser humano é único”. Apontam que a individualidade não é somente exterior, mas também se verifica através do interior do corpo, cada um é único pelas diferentes posições, tipos, tamanhos da estrutura do esqueleto, dos músculos, dos nervos e dos órgãos.

“Todos os modelos parecem e são, essencialmente, versões simplificadas da realidade. A autenticidade da amostra, entretanto, é fascinante e permite ao observador maravilhar-se diante da realidade do ser humano”²¹

O trabalho de Gunter Von Hagens é muito polêmico, comovendo multidões para assisti-lo. De Março à Setembro de 2003, em Busan - Korea, por exemplo, foram registrados 1.117.769 visitantes. No mesmo ano, também expôs em Stuttgart, no mês de Março, com 106.393 visitantes e em Munique, de Fevereiro à Agosto, com 860.382 visitantes.

As imagens do seu trabalho são realmente muito instigantes, já que nos fascinam e nos horrorizam a um só tempo. Muitas pessoas, quando as olham, falam que suas esculturas são perfeitas. E, na medida em que ele usa “amostras” verdadeiras, é realmente perfeito, pois não

²¹ Texto retirado do link: Aim of the BODY WORLDS exhibition, no site: www.bodyworlds.com.

se trata de uma representação da realidade. A representação está na cena que ele compõe, na postura do corpo, na situação que se insere e é, nesse aspecto, que se aproxima da arte: na forma de apresentar a cena, pois um cadáver, por mais que permaneça com a aparência que tinha quando vivo e sem cheiro, não se trata de uma escultura. Mas, ao mesmo tempo, não temos como desvincular a cena do material que a compõe, e os seus materiais são corpos humanos ou animais mortos, o que, certamente, redimensiona a cena e nos causa impacto.

Freud, no seu texto: “O mal-estar na civilização”, nos fala que uma das causas de sofrimento que ameaça o ser humano é proveniente de seu próprio corpo, o qual está “condenado à decadência e a dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência”.(1988, p. 85). Talvez, o trabalho de Gunter nos fascine por apresentar esse corpo humano já morto, mas ainda perfeito; levando-nos ao sonho da eternidade da bela forma. Além disso, seu trabalho, coloca em cena a potência humana na superação de limites, na medida em que ele ultrapassa a barreira da morte, apresentando-a na realidade cotidiana.

A aposta na superação dos limites e na perfeição da forma é peculiar da lógica contemporânea tão divulgada na mídia, através dos bens de consumo e das mais variadas técnicas de intervenção no corpo. Aquilo que, há pouco, era um dos entraves à nossa tão sonhada felicidade plena: o real do corpo, que nos traz a doença, a finitude, a inadequação aos ideais de beleza de uma determinada época, fazendo obstáculo ao princípio do prazer; torna-se passível de inúmeras transformações. O corpo tornou-se mais um dos nossos objetos de consumo, que são passíveis de compra, venda e, até mesmo, passível de ser descartado. Com o surgimento da técnica da plastinação, depois de morto, podemos tornar o corpo uma obra de

arte e exibi-lo em uma grande galeria ou museu, para ser visto por milhares de pessoas, por muitos e muitos anos. Essas transformações reorganizam a nossa realidade como uma aventura sem limites.

O gozo pleno está cada vez mais oficializado enquanto ideal; a princípio, todos têm direito a ele. É um desafio que temos diante de nós, refletir sobre a queda de muitos dos limites que, de certa forma, balizavam o que era possível. Certamente, não se trata de ficarmos em uma posição nostálgica, exigindo a volta das barreiras ou o retorno do patriarcado; mas, ao mesmo tempo, podemos pensar em uma ética que nos conduza nessa “montanha russa da modernidade”, já que seus efeitos não cessam de se apresentar nos extremismos corporais dos anoréxicos, nas toxicomanias e nas depressões, para citar alguns exemplos da nossa época.

No site da Body Worlds, colocam-nos que uma das intenções do trabalho de Hagens é mostrar ao público que o indivíduo, não só é diferente por fora, mas também através da anatomia dos órgãos. A anatomia certamente nos diferencia, mas, se formos pensar, por exemplo, em gêmeos univitelinos que têm a mesma carga genética e, a princípio, a mesma anatomia, não é por esse motivo que serão idênticos; nem mesmo um clone, tão falado na atualidade como se fosse ser uma cópia idêntica ao modelo, será igual. O que nos diferencia e nos singulariza não é propriamente a anatomia, mas a ficção que suporta o real do nosso corpo, construída a partir da relação com o outro em uma determinada sociedade e época. Todavia, uma série de práticas contemporâneas, que buscam transformar o real do corpo, são “vendidas” como se fossem trazer a plenitude subjetiva.

A obra de Hagens parece buscar desmascarar o real, mas o que há por trás da pele? Entramos na lógica em que é possível desmascarar/mascarar o sujeito previsivelmente. Assim

como é possível transformar o corpo para ele mostrar-se mais belo, viril, jovem e, com isso, burlar a passagem do tempo e a inquietação que nos habita; busca-se desmascarar a imagem que vela, tirar a máscara que esconde supostamente a essência do ser, a fim encontrar a verdade que nos habita. Se tirarmos o véu o que restará? A ficção subjetiva não é o que, justamente, sustenta o sujeito, não é a máscara o que ele tem de mais singular?

“O véu da imagem do outro é uma máscara, a persona com a qual cada um se veste para capturar esse outro-si-mesmo no baile à fantasia em que cada um namora um outro. Entre o sujeito e o olhar interpõe-se a máscara que esconde a falta-a-ser do sujeito e o vazio do objeto. No fim do baile, as máscaras caem. Não era ele, não era ela. Só olhar” (QUINET, 2002, p. 136.).

A singularidade não está na *mesma* máscara que é vendida para todos na nossa sociedade. A imagem do corpo na contemporaneidade é construída muito mais por razões de mercado, do que por valores coletivos construídos historicamente. Ao mesmo tempo, não há como desmascarar o real que habita as imagens, o real é o impossível e “não há nada de “mais real” que a ficção, não há nada “por trás” da ficção” (COSTA, 1998, p.74), não há uma essência a ser vista. As imagens do corpo sustentam-se através de uma rede simbólica que lhes possibilita sentidos e do seu entrelaçamento com o real (o biológico do corpo). Não há como desmembrar e mostrar apenas uma dessas instâncias, como se fossemos achar a verdade humana.

Poderíamos ser mais completos, mais felizes, a partir de um maior esclarecimento, conhecimento sobre a nossa anatomia, sobre o funcionamento orgânico do nosso corpo? Atualmente, saber sobre o biológico é algo que deixou de ser exclusividade dos profissionais da área da saúde. Diariamente, lemos em jornais e revistas, assistimos nos programas de

televisão explicações sobre as mais variadas doenças, funcionamento do corpo e busca de uma maior qualidade de vida através da alimentação, suplementos, exercícios. Gunter Von Hagens, nessa mesma via, mostra-nos a anatomia que só era vista em livros da área, mostra-nos o corpo com seus músculos, nervos, esqueleto, órgãos e nos diz que a sua exposição é importante por proporcionar ao público a possibilidade de conhecer melhor seu corpo e suas funções.

O próprio saber é uma ficção que montamos para poder viver, fazendo um recorte da imensidão da realidade; nesse sentido, o saber é uma espécie de defesa que vamos montando para assegurar o eu. O saber que temos adquirido sobre a anatomia e a fisiologia do corpo não nos garante, entretanto, uma redução das nossas angústias e uma expressiva redução do adoecimento corporal. O que temos visto, pelo contrário, é que esse saber sobre o corpo tornou-se norma e o adoecer, bem como a morte, têm se desvinculado da dimensão subjetiva que lhes eram próprias. Quando adoecemos ou morreremos, é em resposta a uma disfunção neuroquímica, genética, fisiológica; a subjetividade está fora, o sujeito não é mais responsável por sua vida.

“A morte, as paixões, a sexualidade, a loucura, o inconsciente e a relação com o outro moldam a subjetividade de cada um, e nenhuma ciência digna desse nome jamais conseguirá pôr termo a isso, felizmente. A psicanálise [...] restaura a idéia de que o homem é livre por sua fala e de que seu destino não se restringe a seu ser biológico” (ROUDINESCO, 2000, p. 9).

Se falarmos em alguma verdade humana, é da verdade inconsciente que se trata. É desde o inconsciente que o sujeito fala, desde a singularidade que está organizado, que pode enunciar. Não falamos de uma subjetividade fechada e rígida, mas de algo que se constrói

constantemente a partir da relação com os outros, endereçada a uma rede de interlocuções. O corpo é parte intrínseca desse sujeito, não é uma propriedade subjetiva, transformá-lo não é sem conseqüências. Ao mesmo tempo, não se trata de saber sobre a verdade inconsciente, não temos como traduzi-la, ela é uma força constante que pulsa em nós. Nesse sentido, a ética da psicanálise não vai à direção de um desvelamento da verdade do sujeito, pois supor uma essência ao sujeito é matar todas as possibilidades de devir.

“Ser (do latim Sedere) [...]. Num sentido que aparece já na filosofia grega, o ser se opõe ao devir. Toda coisa que é, é em virtude de duas forças: o ser e o devir. Uma coisa não cessa de mudar no tempo (crescimento, envelhecimento, etc.). Só o ser é estável na coisa, pois sob a multiplicidade das formas que torna essa coisa no tempo, podemos continuar a dizer que ela é. É nesse sentido que, na filosofia grega, o devir sempre é identificado com o não-ser, o não-ser não é a ausência de ser, o nada, mas aquilo que não é o ser, aquilo que é mutável e diverso, enquanto que o ser é imutável e único” (Dicionário básico de filosofia, apud: DERDYK, 2001, p.20).

O corpo, vinculado apenas ao seu substrato biológico, torna-se palco das manipulações humanas que buscam desvendar a verdade que serviria para todos os sujeitos, a essência do ser. O eu, pensado enquanto efeito de imagem, possibilita-nos pensar na aparência e no para-almém-das-aparências, pois o eu desconhece aquilo que lhe move e o que lhe desestabiliza, modificando-o.

Talvez, possamos pensar que a crítica que se faz à obra de Gunter Von Hagens, de que não se trata de uma obra de arte; tenha estreita relação com a impossibilidade do seu trabalho fazer resistência aos ideais que aniquilam a singularidade do sujeito. Exaltar a potência humana e a imagem completa do eu, só reforça a nossa alienação à lógica individualista em que estamos inseridos, encobrindo a falta que nos é constitutiva. Mostre-se! - nos diz a

sociedade escópica, que propõe a existência associada ao ser visto. Gunter nos diria: mostre-se, até mesmo morto!, já que a morte não mais implica, a partir da técnica da plastinação, a decomposição do corpo e, assim, permaneceremos impenetráveis pela matéria do mundo, presos a nossa individualidade, olhados pelo panóptico onividente²², mesmo após a morte.

Para nós, arte é justamente é aquilo que compromete o sujeito frente a uma atitude crítica. É uma tentativa de dar forma ao ilimitado, mas, paradoxalmente e necessariamente, deve confrontar-nos à multiplicidade de sentidos, provocando uma abertura no ser.

O trabalho de Gunter Von Hagens não se trata de uma representação alegórica do corpo, pois esta pressupõe simbolização, pressupõe o excesso enquanto promotor de singularidade. A alegoria é um “como se...”, mostra uma coisa para representar outra. O trabalho de Hagens, pelo contrário, não se trata de uma representação. Trata-se de uma mostra direta e sem intermediações, embora deseje que seja reconhecido como arte. Gunter convoca o espectador no real, a partir da materialidade do corpo, dá a ver a anatomia, supondo um espectador passivo. Talvez o seu atrativo, já que suas exposições trazem milhares de pessoas, seja, justamente um reforço deste lugar do sujeito contemporâneo enquanto observador de um mundo que se sobrepõe a ele. Gunter traz a público uma economia do trabalho psíquico, já que dá a ver a materialidade do corpo sem intermediários, sem ambigüidade, sem espaço para a imaginação daquele que observa o seu trabalho. Põe em cena a morte para, paradoxalmente, negá-la através do domínio da técnica e da potência humana.

²² O panóptico, idealizado por Bentham é uma estrutura arquitetônica circular com uma torre central. Nesta torre pode se ver toda a estrutura e ao mesmo tempo ninguém de fora da torre consegue ver se está sendo olhado. Idealizada para um presídio. Este modelo de segurança foi analisado por Foucault que o associou ao modelo de controle da sociedade Moderna.

7- FRONTEIRAS PERMEÁVEIS

“O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do continuum do passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver” (BHABHA, 1998, p.27).

Homi Bhabha sintetiza neste parágrafo a reflexão que buscaremos fazer neste capítulo. Pensaremos sobre este ato insurgente de tradução cultural que se mostra como imagem, buscando renovação das marcas do passado. Entendemos que se faz importante, no que se refere ao corpo na contemporaneidade, resgatar seu percurso histórico desde uma posição não nostálgica, já que vivemos o extremismo de um corpo sem fronteiras e sem amarras. Como analisa Bhabha, trata-se de reconfigurar o passado como um “entre-lugar”, excedente da soma das “partes” da diferença, espaço de criação e resgate necessários, para a inovação do presente.

Na primeira parte, trataremos o conceito de “imagem como curativo do vazio”, que surge como uma metáfora proposta por René Passeron com intuito de trazer à discussão uma ética das imagens artísticas. Curativo para dizer da ferida humana que é recoberta e tratada pela arte, porém jamais curada.

Em um segundo momento, analisaremos algumas obras da artista gaúcha Karin Lambrecht, em especial suas pinturas com o sangue de carneiro. Seu trabalho é de uma intensa

carga dramática, imagem potente do corpo que abre a muitas significações e indica uma ética tanto para a arte contemporânea, quanto à manipulação corporal.

Nossa pesquisa sobre sua obra foi acrescida por um belo depoimento da artista, a partir de uma entrevista que realizamos com ela, que se encontra na terceira parte deste capítulo, na qual Karin fala sobre o lugar deste trabalho com sangue na sua trajetória artística. Conta-nos sobre o paradoxal papel do acaso e do ritual e da intrincada relação que se estabelece entre os corpos do peão, do carneiro e o dela. Além disso, fala-nos sobre a crise da história que vivemos, buscando que sua obra aconteça em nível de história, inserida no campo das artes. Veremos, como nos falava Duchamp sobre o ato criador, que sua obra consegue ir além, revelando-nos a hiância entre realização e intenção.

7.1- Imagem como Curativo do Vazio

“O olhar, como o sol e como a morte, não pode ser olhado de frente”
Antônio Quinet (2002, p.46).

A frase de Antônio Quinet nos leva a pensar que há certas coisas que não podemos desnudar com o olhar. Em uma época em que você é o que aparenta ser, isso, a princípio, mostra-se estranho. Mas, imediatamente, somos remetidos a uma outra questão: haveria algo que poderia ser visto de frente? Haveria algo que fosse desprovido de ficção?

A imagem tem o poder de fascinar, captar o sujeito e aliená-lo. Quinet, no seu livro: “Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise”, denomina nossa sociedade como *escópica*, “por ser comandada pelo olhar que conjuga a *sociedade do espetáculo* descrita por Guy Debord e a *sociedade disciplinar* descrita por Michel Foucault”.(2002, p. 280) Na *sociedade do espetáculo*, o existir está diretamente vinculado ao ser visto pelo Outro, inevitavelmente, esse Outro está a todo o momento vigiando o sujeito, como na imagem do panóptico de Bentham, modelo da *sociedade disciplinar* denominada por Foucault. A *sociedade escópica*, de acordo com Quinet, está para além do ser transparente para o Outro, do ser visto sem anteparos, na medida em que o sujeito tem buscado ser transparente para si próprio, interiorizando a vigilância.

As imagens nos chegam como imperativos de modelos prontos aos quais devemos nos identificar, quando compramos as mercadorias, adquirimos também um estilo de vida associado a elas, como nos indicam as imagens veiculadas na mídia dos belos corpos saudáveis, potentes e felizes aos quais devemos nos espelhar. Elas são, em grande parte,

reflexo das possibilidades que se apresentam com o avanço da ciência e da tecnologia, pois o que, anteriormente, era impensável, torna-se possível. Exemplos disso são as facilidades para transformar o real do corpo através das cirurgias plásticas, bem como de modificar o desempenho sexual através de medicamentos como o Viagra. Tais possibilidades, certamente, acarretam mudanças profundas no modo como experimentamos nosso corpo.

“Ao excesso comandado de gozo da sociedade escópica, a psicanálise opõe uma ética do olhar como causa do desejo. Pois a ética da psicanálise é uma ética do desejo e não uma ética do gozo como a ética de Sade” (QUINET, 2002, p. 290).

A ética do desejo de que nos fala Quinet, não visa o gozo escópico da completude, pelo contrário, reitera que a falta de saber do sujeito é constituinte do seu desejo e é, justamente, isso que o anima, o move. O sujeito, longe de ser unificado, é cindido e determinado pela linguagem, essa divisão subjetiva repercute naquilo que se percebe, apontando a sua ambigüidade. Todavia, como já colocávamos anteriormente, devido ao poder unificador da imagem, a equivocidade do que é percebido é menos manifesta ao eu, à consciência. O olhar para a psicanálise, não é o olhar daquele que vê, e sim um olhar que incide sobre o sujeito, um olhar que o visa, apontando a sua divisão.

As obras de arte, contrariando a lógica da imagem impossível de representar a falta, apresentam, como nos indica René Passeron, um “curativo do vazio”. “Todo curativo esconde ao mesmo tempo trata, e substitui sua aparência perceptível a não aparência do ferimento, desde então aberta ao imaginário”(2001, p. 11). Não se trata, então, de uma imagem nua que possa desvendar o real, isso seria impossível; embora, atualmente, seja muito almejado; mas sim, de trazer à tona um símbolo do vazio, a expressão de algo não dizível do corpo, aberto a

inúmeras significações.

No campo das artes, muitos são os artistas que, das mais diversas formas, procuram captar o tema do corpo e, ao mesmo tempo, contestar, resistir às imagens ideais. Não se trata de uma reprodução do mundo das aparências, e sim de permitir ao observador penetrar no corpo, no mundo dos sentidos; evocar a perturbação que um corpo pode provocar.

“As projeções imaginárias da arte, o universo aparente que ela nos propõe, exprimem, pois, a negação do mundo real, a vontade de romper com a racionalidade de uma sociedade que, como dizia Schiller, cinde o homem em dois e somente explora uma parte de suas faculdades”.(JIMENEZ, 1999, p.345).

Muitos artistas contemporâneos trabalham, justamente, com as metamorfoses da forma e com a impossibilidade de uma representação última; convocando, assim, o espectador a “pensar também com os olhos”, propondo-lhe um enigma, contrariamente a uma versão pronta da realidade. Não há como fixar ao corpo *uma* imagem, ele está constantemente mudando de forma e, paradoxalmente, almejando um espaço seguro a habitar.

7.2- Vestígios do Corpo, Marcas Utópicas

“A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto” Sigmund Freud (1916, p.317).

Partiremos, então, a uma reflexão sobre a possibilidade de permeabilidade das fronteiras do corpo, a partir da obra de Karin Lambrecht. Artista gaúcha formada pelo Instituto de Artes no final dos anos 70, aprofundou seus estudos sobre pintura em Berlim. Karin tem, na sua trajetória profissional, importantes exposições individuais e coletivas, tais como a exibição do seu trabalho em uma sala individual na 25ª Bienal de São Paulo (2002).

A exposição, realizada no MARGS, também em 2002, apresentou o seu projeto artístico, no qual usou como pigmento para suas telas o sangue extraído de ovelhas que são sacrificadas para consumo doméstico de carne. Suas pinturas expandem os limites tradicionais do quadro, trabalhando com panos (Imagem 7) e vestidos brancos (Imagens 9 e 10) e imaculados. Em um de seus trabalhos intitulado: “Morte: eu sou teu” utilizou uma toalha branca que havia pertencido a sua avó, vinda da Rússia (Imagem 8) e folhas de papel *canson* (imagens 11 e 12).

Seu trabalho é colocar as telas, umas sobre as outras, no chão, abaixo da cabeça do cordeiro que será sacrificado (imagem 13). Uma tela serve de filtro para a seguinte, deixando, então, registros diferenciados em cada uma delas. Além disso, os papéis utilizados para proteger as telas, marcados pelo sangue, também serviram de suporte para suas obras.

“De repente, eu me dei conta desse elemento. Comecei a pensar na quantidade de sangue que corre por dia, fora das veias... comecei a pensar na

morte. E comecei a pensar também no nosso próprio sangue, que circula em nosso corpo... nossa vida e nossa imensa fragilidade. E aí, fiquei bastante surpresa: como é que eu não tinha percebido esse material antes?” (LAMBRECHT, 2002, p. 12)²³

Ao observador desavisado, que não sabe sobre o material que Karin utiliza nestes trabalhos, suas pinturas já se mostram muito interessantes, pois as manchas revelam o trabalho do indeterminado que toma forma a partir do tempo. Suas obras nos fazem pensar no para-almém-da-imagem, remetendo-nos ao que possibilitou essa determinada forma. Esse aspecto do seu trabalho já nos “sacode” frente a nossa alienação às imagens, pois o que ela nos dá a ver, não nos é evidente, levando-nos a diversas associações e à impossibilidade de recobrir plenamente a obra com palavras.

Mas Karin Lambrecht vai mais longe, trazendo a público uma intensa carga dramática, já que os elementos que compõe a obra, tais como: as toalhas pertencentes a sua família, vestidos e panos brancos, o animal e o seu sangue, redimensionam a cena. Karin diz²⁴ que seu trabalho é de natureza doméstica, procurando expor estas pequenas feridas do cotidiano. Através do sangue de um pequeno corte ou do sangue que remete à morte do carneiro é o negativo que se coloca em cena, apontando a nossa fragilidade e incompletude que faz marca no corpo.

Nem mesmo o vestido que, a princípio, vela a nudez do corpo, deixa de revelar aquilo que nos é mais íntimo. O sangue, que marca a roupa feminina, diz também sobre a sua

²³ Depoimento da artista à Paula Ramos para a Revista: “Aplauso: Cultura em revista”, Porto Alegre, vol. 5, nº 38, 2002.

²⁴ Quando nos referimos à opinião da artista, remetemos o leitor à entrevista, que realizamos com ela, a qual se encontra na terceira parte deste capítulo.

sexualidade, sobre o ciclo da vida. A mancha, diferentemente do véu que esconde, “é um anteparo que desvela [...] denota a presença do objeto olhar” (QUINET, 2002, p. 136). Quinet nos lembra que a mancha torna aparente o ponto em que não é o sujeito quem olha, mas que é olhado. Diferentemente da imagem espetacular, que se mostra completa, a mancha desvenda o segredo da imagem e nos faz olhar para além da imagem, colocando-nos também como ponto que é olhado pela imagem.

Somos olhados por esse “estranho”²⁵ que, ao mesmo tempo em que aponta o belo, traz a dimensão do horrível, pois, na medida que somos remetidos à impossibilidade de fecharmos os sentidos, deparamo-nos com a incompletude do ser, com a “insuficiência do simbólico em recobrir o real.” (FRANÇA, 1997, p. 133). Vamos, então, para uma dimensão da experiência bem diferente da que governa a lógica contemporânea que evita deparar-se com a falta e é, justamente, a partir do encontro com esse estranho, que podemos romper com as fronteiras que aprisionam o nosso devir, tornando-se impossível sustentar uma unidade que não há.

A obra de Karin Lambrecht nos leva a esse estranho, que, a um só tempo, apresenta o real da morte e oculta-o, através da beleza e da sutileza das imagens. Através dele, podemos pensar no conceito de pulsão de morte, tão caro à psicanálise, já que dá margem as mais controversas interpretações. Ele nos remete àquilo que rompe com a lógica do princípio do prazer, ao mesmo tempo em que suas existências (pulsão de vida e pulsão de morte) estão mutuamente mescladas, como em uma banda de moebius. Enquanto uma lógica tenta preservar a substância viva, há uma outra que busca dissolver as unidades, importando em um

²⁵ Alusão ao termo de Freud: Unheimliche.

certo grau de agressividade, opondo-se a esse “programa da civilização”²⁶. Neste tempo em que se torna tão difícil visualizar brechas para a singularidade; a agressividade²⁷, a qual comporta, necessariamente, a relação com o semelhante, tem importância vital, possibilitando a inventividade através da quebra dos sentidos.

Karin também põe em questão ideais já arraigados ao nosso cotidiano como o de saúde e limpeza. O sangue que seria um resto a ser desperdiçado é recuperado, tornando-se material indispensável à construção da obra, fazendo-nos pensar no par: lixo e morte, como aquilo que queremos manter bem longe, a fim de não nos contaminarmos com esse outro que já perdeu o brilho necessário para pertencer à sociedade escópica.

A concepção que temos sobre a morte na atualidade é fruto de uma construção social que está intimamente vinculada à individualidade do ser. Como mencionamos anteriormente, nos tempos medievais, por exemplo, a morte não existia enquanto algo oposto à vida, mas como uma fase necessária desta, possibilitando uma renovação e rejuvenescimento. Os mortos estavam ao meio dos vivos nas cidades, ao lado das igrejas, em suas covas abertas. À medida que se foi desvinculando o corpo da alma, começa-se a sonhar não somente com a vida eterna da alma, mas também com a vida eterna do corpo, recusando-se tudo aquilo que implica decomposição, finitude.

“No extremo mais absurdo, esse moderníssimo sonho de vida eterna veio desaguar nas técnicas contemporâneas de prolongamento da vida e, em particular, nos delírios de imortalidade contidos nos procedimentos de

²⁶ Expressão utilizada por Freud, no seu texto: O mal estar na civilização, 1930. In: Obras completas vol. XXI, RJ, Imago, 1988, p. 126.

²⁷ Entendemos que na agressividade a relação é mediada pelo semelhante o qual porta um traço social, trata-se de um processo importante nas identificações. Difere da violência, na medida em que nesta o sujeito está em relação direta com o Outro (outro primordial, pensado como o social, a cultura) não há mediação do semelhante.

congelamento.... se alimenta a ambição de que se poderá voltar a viver no belo dia em que a ciência tiver descoberto meios de cura das doenças de que se (quase) teria morrido. Esta veleidade ilustra também o limite extremo do individualismo e do culto à matéria, posto que tal delírio sonha apenas com a sobrevivência biológica individual, desprezando qualquer convivência. Interessa apenas “minha” vida, “minha” matéria, nada mais que “minha” vida biológica individual e particular.” (RODRIGUES, 1999, p. 133).

Karin mostra-nos a inter-relação entre vida e morte, corpo e alma, individual e coletivo, rompendo com dicotomias que não cansam de reiterar o individualismo contemporâneo. A impressão do sangue proveniente do sacrifício do carneiro, o qual, posteriormente, servirá como refeição para os homens, remete-nos a um ritual de morte sustentado pelo par natureza/cultura, e, à dimensão do sagrado, enquanto aquilo que ultrapassa a nossa compreensão, percorrendo gerações.

“Cordeiro de Deus que tirai os pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tirai os pecado do mundo, dai-nos a paz”.(frases bíblicas)

Essas frases bíblicas nos evocam o ritual religioso milenar de sangrar o cordeiro, remetendo-nos àquele que é sacrificado em nome de outros, para que lhes seja possível viver. Sendo assim, quando se ingere a carne, também se ingere um traço desse que “se deixa sacrificar”, tal como num ritual totêmico em que estão presentes luto e festa. “O luto [...] traz em si a radicalidade de uma falta sem substituição. É nesse lugar que se constitui a necessidade dos rituais, na medida em que se transporta ao coletivo algo de uma experiência incomunicável”.(COSTA, 2003, p. 85). A morte, assim, não é pensada como o oposto da vida, mas como o que torna possível uma inscrição no corpo daquele que “fica”.

Das marcas que se inscreveram no corpo da artista, ela nos conta uma história,

trazendo como continente para sua obra as toalhas já marcadas pelas histórias da avó e da mãe. Da marca da relação entre o peão e carneiro, temos a impressão no corpo da obra. Karin escreve em uma de suas obras (imagem 11): “O campo é o corpo. O carneiro é a alma e o espírito”, frases que nos fazem pensar que a alma toma corpo através da obra. O campo, também é corpo, enquanto espaço/território que acolhe e marca as vidas. O corpo, que Karin Lambrecht nos apresenta, está para-além da imagem completa do eu, ele se faz e se desfaz por vestígios. É através deles, dos vestígios, das ruínas do corpo que “uma outra história pode vir à tona” (GAGNEBIN, 1994, p.113).

“A utopia do corpo não deve impor-se à natureza, mas trabalhar com a cumplicidade dos nossos possíveis” (BAVCAR, 2003, p.190).

A artista, assim, apresenta-nos uma nova maneira de olhar a morte, pois, a partir do objeto perdido, abre-se à possibilidade do nascimento de um novo sentido. A partir dos vestígios do sangue, inscrevem-se marcas utópicas que fazem um contraponto às formas instituídas de perceber o corpo. Poderíamos falar, então, de fronteiras permeáveis que se deixam atravessar pelo fluxo da vida, porém ainda com certas fronteiras que resguardam a singularidade do corpo.

Nesse sentido, visualizamos uma possibilidade de resistir aos ideais que nos chegam como se fossem as únicas formas de viver, de sentir. O ato criativo, enquanto ato utópico vem quebrar, vem esburacar, justamente, com essa suposta homogeneidade cultural contemporânea, apontando a multiplicidade e, paradoxalmente, o vazio que nos constitui. Karin, dessa forma, ajuda-nos a visualizar uma ética na manipulação do corpo e abre-nos a uma estética, que consegue nos libertar das certezas do eu tão associadas à imagem completa

do corpo.

“Nem tudo se pode saber ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo o que sucede é inexprimível e decorre num espaço que a palavra jamais alcançou. E nada mais difícil de definir do que as obras de arte, - seres misteriosos cuja vida imperecível acompanha nossa vida efêmera” (RILKE, Poemas e Cartas a um Jovem Poeta, p. 91).

7.3 Entrevista com Karin Lambrecht

Esta entrevista foi realizada por mim, no dia 10/01/2005.

A- *Primeiro gostaria de entender um pouco como tu chegaste ao teu trabalho com sangue, com o carneiro, coisas da tua trajetória pessoal... Parece que são várias coisas que compõe a obra...*

K - Eu vejo que são várias coisas emendadas. Não surge fragmentadamente uma parte do trabalho aqui, outra ali, existe uma continuidade. Eu vou elaborando e chega um momento que termino uma etapa e aquela automaticamente vai abrir espaço para uma outra continuidade, não é estanque. Na verdade eu me considero pintora. Eu penso que o pintor trabalha como seu corpo e isso é uma das coisas principais da sociedade, esta posição do pintor, assim como a do escultor, mas como eu me entendo melhor com a pintura, eu vou falar da pintura, vou falar do ponto de vista do pintor. Eu acho que existe uma unidade. Merleau Ponty coloca isso muito bem, como sujeito e objeto se inter-relacionam. Pode-se perceber a realidade através do corpo do pintor. Existe o quadro separado, mas ali sujeito e objeto também ficam unidos, assim como sujeito e objeto ficam unidos no próprio corpo, digamos a consciência e a carne. Também na própria pintura a ação do corpo na tela, acaba oferecendo essa unidade. Então, na verdade, sou uma artista que tudo o que eu faço passa por mim.

Chegando nessa questão de estar trabalhando com o animal, com a morte dos carneiros, eu não vejo tanta diferença. Existe ali também a atuação, que me interessa muito, do carneador. Não é ver só o animal ou a separação entre animal e carneador, até entre eles existe um conjunto. Entre o carneiro e o homem, que é diferente entre o boi e o homem. Valho-me mais do carneiro porque o carneiro é uma tipologia de Cristo, mais que um símbolo. O carneiro sofre também essa consequência, esse sacrifício final, como o próprio Cristo. Enquanto o carneiro está pendurado, ele e o homem são praticamente o mesmo peso e a mesma medida, outra forma, mas tem muita igualdade. Essa igualdade de corpos que eu também busco, não a diferença entre animal e homem: um comendo o outro. Existe nisso uma mistura.

O ofício que se repete entre o pintor e o quadro é diferente, mas em todos eles existe atuação do corpo. Acho que isso a sociedade atual está separando. Vivemos em um mundo praticamente idealizado, muito mais limpo, asséptico, higiênico. Ao contrário, penso que aquele mundo do caos, do corpo, do sangue, do sofrimento da carne, tudo isso do qual

gostaríamos de estar libertos, não foi deserdado. Tanto que sempre que acontece alguma coisa, como essa coisa horrível do Tssunami, essas mortes e todo aquele caos é como se a sociedade e o mundo não conseguissem realmente dar o passo de trazer tudo ao mesmo nível. Ai é que entra o corpo, porque o corpo, como trata Merleau Ponty, o corpo doente, dá essa dimensão para nós: a medida do tempo, da consciência, da dor da felicidade. Acho que não existe separação. Existe uma categorização: corpos assim, assado. Acho que não é bem assim.

A- Tu falas do carneiro e do peão, mas há outros corpos nesta cena?

K - Tu dizes, no caso, de qual seria a minha ação como artista? Amigos meus que foram juntos, a Paula, naquele trabalho em Bagé, que já foi o quinto trabalho, pois eu já tinha começado com isso em meados dos anos 90. Em Bagé, foi a primeira vez que eu levei testemunhas: um alemão, a Maria Helena, A Maria Helena falou que a minha posição fica como a de um reitor, porque tu tens ali uma série de segmentos, que de certa forma precisam ser organizados, como num povo também. Porque antes de eu fazer isso, desta forma, aqui no Rio Grande do Sul, antes de me aproximar desta realidade, em todas as fazendas que eu fui, o sangue sempre foi considerado lixo. O carneiro é cortado, o sangue é despejado em um vasilhame e depois é dado para os animais, para os porcos ou ia fora mesmo. Existe uma culinária, mas é raro, que aproveita o sangue. É como se eu tivesse trazido um despertar, um esclarecimento, uma reflexão sobre este ato. É como o teatro de Brecht, que ele dá aquele distanciamento entre o público e os atores, na peça. Ele sempre cria um distúrbio, cria um afastamento e o público reage, acorda. Quando ele está no meio do drama, ele corta e mostra que aquilo é fictício. A mesma coisa a minha atuação, ela criou um distanciamento dessa ação. Esta ação sempre passou invisivelmente e, ao mesmo tempo, comprometida com o mercado da carne, com todas as leis da higiene e assim por diante. A minha ação cria, ao mesmo tempo em que eu falo de aproximação, distanciamento, um novo enfoque, uma outra vista.

A- Antes, o sangue era lixo, bem como a morte estava afastada, e eu vejo, no teu trabalho, que tu resgatas o que é ao mesmo tempo universal e singular, porque diz de cada um de nós.

K - Acho que tu tens razão, há um momento do trabalho que ele que vai estabelecer conexões. Acho que como tu tens um distanciamento para esta análise e, ao mesmo tempo, talvez um envolvimento, por isso que tu escolheste o trabalho, mas eu não faço mais parte disso. Muitas pessoas vêm e me contam detalhes de acontecimentos, como reações e envolvimento e

desenvolvimentos de várias coisas que vão acontecendo, que é da própria, se dá para dizer assim, tarefa do trabalho e aí é que acontece isso como tu colocas. Na Bienal de São Paulo que tem aquele público enorme, os monitores me contaram que uma grande parte do público da Bienal, principalmente do público feminino, teve lembranças do parto, lembranças felizes. Não só de tragédias e não é a minha intenção, realmente, não faço este trabalho para lembrar violência, tragédia, acidentes, bem pelo contrário, este trabalho é um trabalho de natureza doméstica. Esta crueldade seria o nosso impulso básico, esta questão da própria violência. Tu que é Psicóloga, deve ter estudado Freud e todas estas questões da própria origem da violência. Sempre vai ter um lugar onde a violência e seus motivos não foram bem descobertos.

Outro aspecto que eu já abordei foi Caim e Abel, onde fica super claro a separação que se faz entre bem e mal. Abel, que representa o bem, tem este contato com Deus, ele mata um carneiro. Ele o imola e o sacrifício é aceito por Deus. Enquanto que o de Caim, que era um lavrador, não foi aceito. Existe assim um pedido por sangue por parte do bem. Na verdade a nossa cozinha passa pelo sangue.

Então, tem vários lados, para mim, vem principalmente pelo aspecto doméstico. A mancha de sangue, no ambiente doméstico, na tábua de carne da cozinha, nos lençóis da cama, sei lá...nas feridas de jardim, acontecimentos pequenos como cortes, não penso em questões muito passionais. Justamente na proporção tolerável, existe um grau de tolerância. Eu li aquele livro da Susan Sontag, “Diante da Dor dos Outros”, tu leste? Eu achei demais aquele livro! Ela coloca que a sociedade deixa passar algumas coisas, não existe uma censura realmente. Não se afirma que assim: esta foto pode e esta não pode, esta tem sangue demais, esta tem... Os próprios fotógrafos têm uma ética, que não é uma ética escrita relacionada com o próprio inconsciente e com a nossa capacidade de ver. O que podemos ver realmente?

A- *Percebo que o teu trabalho, traz muito essa questão de uma ética da manipulação do corpo. Como é que tu percebes isso?*

k - Neste trabalho com o sangue, eu tento ficar sempre em diálogo com o peão e não modificar nada do ritual dele, nada do seu trabalho de campo. Este consumo do animal vai trazer vida também. Existe um ciclo natural e, quando eu falo desta tolerância, digo de algo muito animalesco. Como em um rebanho de carneiros e de antílopes, entre os herbívoros e os carnívoros. Isso também se dá na sociedade, entre os seres humanos, acho que se tratam de

questões bem, não sei se é este o termo que eu possa usar, elementares. Existem seres humanos que chutam cachorros na rua, matam por matar, isso existe. Até no próprio carneamento existem coisas horríveis que me contaram que são feitas, de desvio e maldade pura.

Esta forma de matar o carneiro, este sangramento é ao modo judaico e também faz parte do ritual dos muçulmanos, isso faz parte da própria religiosidade deles. Acho que isso veio através da Espanha, do Oriente Médio, dos muçulmanos para cá, para o Rio Grande do Sul. Então, há algo tribal, mas também já tem a visão da sociedade, da civilização, dos matadores. Entretanto, me contaram que hoje em dia, nos países desenvolvidos, isto foi muitas vezes censurado pelo sofrimento do animal e ai eles preferem que seja sedado primeiro. São coisas que eu vou ouvindo depois. Mas a pergunta também é: até que ponto é realmente sofrimento e até que ponto se pode diminuir o sofrimento antes da ação? Também existe um esfriamento de sentimentos, pois podemos ver isto acontecendo diretamente, ir matando um a um, corpo a corpo, ou tu podes matar 100 por dia, sedando e fazendo isso e aquilo, com as máquinas, quer dizer que entram muitas questões.

A- *Tu trazes algo de um costume, para além do próprio ato e também na medida em que tu colocas os panos, toalhas que tinham pertencido a tua família... há algo de um ritual que passa pela obra. Ao mesmo tempo já te ouvi falar, de outras vezes que te escutei, que tu achas importante trabalhar com o acaso, com aquilo que vai surgindo, muito mais do que um trabalho pronto, que tu já sabes o que vai fazer. Como é esse vínculo entre o ritual e o acaso? Tem acaso no ritual?*

K - O acaso talvez venha da minha experiência com a pintura, porque, na pintura, existe uma relação muito forte entre a mão e a obra, mas, ao mesmo tempo, tu não tens um domínio absoluto da mão. Entre a mente e a mão há uma distância. A mão em si tem um funcionamento próprio, uma capacidade de atuação, é limitada, no sentido das capacidades humanas físicas. Vou dizer, por exemplo, que se pode ter mais talento para fazer linhas retas e exatas, como na arquitetura. Mas, talvez a palavra não seja talento. Não podemos fugir totalmente de nós mesmos, tem questões que vão nos determinando, existem conflitos que parecem irrecuperáveis. Gostaríamos que fosse assim, mas a reação física não é como se imagina. Então, na pintura tu começa a ter uma coisa que é muito física, por mais que quisesse que fosse diferente, tu não consegue realizar daquela forma idealizada. Esse acaso

vem, ao mesmo tempo, de um conhecimento. Não é que uma coisa domine a outra, tem que dar um espaço para a mão. O acaso também vem muito disso. Eu não faço experiências vãs de combinações de circunstâncias, onde surgem coisas que eu vou ficar achando...uau!, nem pensei nisto, não é isto. Eu falo mais do acaso restrito... (risos) Falo do acaso que acontece dentro de uma circunstância que, de uma certa forma, já havia uma certa expectativa, mas que ela nunca vai sair completamente dominada. Na verdade ele tem um grande potencial de criar um corpo também próprio.

A- O ritual traz essa idéia de algo que seja sempre do mesmo jeito, não é?

K - Quero dizer: é e não é ao mesmo tempo. Porque, por exemplo, para os peões uma coisa importante é a fase da lua, não é que eles fazem com a fase da lua, mas eles acham que a fase da lua vai determinar. Muitos me disseram isso da fase da lua. Ela determina o tipo de corte e o couro, ele pode ficar mais tenso, menos tenso. Eles acham que a lua influencia nisso.

O escoamento do sangue muda muito de um carneiro para o outro, a forma como escorre. Tenho um trabalho que é a linha de sangue. O primeiro trabalho eu fiz com a toalha de mesa, porque eu fiz essa associação direta com o banquete e a família, as mesas, as festas. O segundo trabalho, quando eu vi a quantidade de sangue, fiquei surpresa. Não pensei que era isso, uma quantidade enorme de sangue, realmente é muito sangue. Então no segundo trabalho, eu levei panos bem maiores e livres de significados domésticos, panos brancos simplesmente. O carneiro fez uma convulsão enorme, porque o peão não conseguiu segurar bem. Eles seguram o carneiro, o prendem e cortam. E, às vezes, conforme o carneiro e a ovelha também, ela se sacode mais ou menos, com mais ou menos força. E este escapou do peão, então o pano tem como se fosse o movimento de uma espiral. Já na linha de sangue, eu fui puxando esse pano. Para o carneiro e para o peão não muda nada, só que embaixo eu fui puxando. O peão conseguiu segurar bem o carneiro como ele faz sempre, normalmente, nem naquele da convulsão foi diferente, foi uma relação entre o carneiro e o peão que foi diferente. Então a linha de sangue ela fica quase reta. Isto que eu quero dizer é sempre igual, mas não é. Isso tem essa proporção para nós também. Tu podes todo o dia comer feijão e arroz, mas sempre vai ter uma diferença, porque podemos estar um dia com mais fome, menos fome; a comida pode ter mais sal, menos sal.

A- Que história tu poderia dizer que estas obras contam?

K - Penso que os materiais que eu escolho, no caso o sangue, vão trazer junto consigo o que eles são, assim que eu me aproximo dos materiais. Uma tela assim (aponta para uma tela que estava ao nosso lado) toda ocre, ela sempre vai transmitir mais calor do que tu estando diante de uma tela com tonalidades azuis. Se tu estás com o sangue, ele vai trazer aquele material que ele é. Só que eu percebi, que no caso do sangue, na Bienal de São Paulo, teve uma monitora bem moça, muito bacana, que eu vi que ela era super saudável, vinte e poucos anos, alegre, do teatro, eu gostei muito dela e ela me perguntou que material é esse? Eu achei isso tão legal e diferente também, porque para mim, nunca ia imaginar que alguém pudesse não reconhecer sangue. Daí eu comecei a pensar como isso tem haver com a própria experiência. Como me falaram que muitas mulheres pensaram no seu parto, também teve o caso de um homem, que me contaram, que ficou super mal, começou a gritar, dizendo que era um absurdo, que era horrível, ficou agressivo. Já aconteceu aqui em Porto Alegre, pessoas ficarem muito agressivas, dizendo as piores coisas. Como se fosse uma contratação de animais que vão ser explorados, subjugados e mal tratados e ali tu percebes que existe um bloqueio da pessoa em relação à própria circunstância da sociedade, porque é impossível uma pessoa ser assim tão isenta de culpa. Quer dizer que, se a pessoa quer entrar em guerra, teria muito mais tarefa, teriam n. situações de militância, mas as pessoas não fazem isso. Elas não entram em situações de militância realmente, elas ficam mais na sua e reagem. Eu vejo como diferentes reações, acho que é isso que o sangue vai trazendo. Assim como na pintura, se tu ler aquela disciplina das cores do Goethe, ele coloca esse estudo das cores nos hospitais que têm aquelas cores mais esverdeadas, que fazem bem para a convalescência. Claro, não vai chegar no hospital e ter assim, uma parede toda vermelha, né? (risos) em um quarto de um canceroso. Nem sei se não seria, a gente não sabe, mas, na visão de Goethe, ele dizia que o verde claro é melhor para um convalescente. Acho que temos esta relação, é uma coisa da nossa própria natureza, do nosso órgão, dos olhos e de como a gente vai aprender, entra a percepção de novo.

A- Poderíamos dizer que a obra tem um limite ou em que ponto tu achas que ela pode fracassar, poderia se pensar nisso?

K -Poderia, acho que até é importante. Há momentos mais pessoais, momentos da verdade onde estamos sós. Perguntamo-nos o que eu estou fazendo no meu momento, até que ponto toda essa minha produção tem relação comigo. Estou falando como um todo, mas é claro que

isso acontece parcialmente de tempos em tempos, cada vez com uma consciência. Hoje, eu penso isso com a minha consciência de hoje, que é diferente da minha de 26 anos ou de 34. Então, eu acho que o nexos de ter essa consciência de trabalho, isso sempre fica latente, isso também move, paralisa e move. Existe sempre um diálogo entre a obra, sujeito e objeto, aquilo não fica parado.

Hoje em dia, a grande questão que frustra, a maior crise que eu vejo e que me abate muito, é a própria crise da história. Esta pergunta que tu fizeste, sobre a realização ou fracasso de uma obra, ela não depende de uma visão pública, nem de crítica de arte. Vejo a experiência mais em um processo de história. Estes erros da história continuam acontecendo. Acho que este distanciamento que hoje nos propomos, ele não é bem assim. Porque, hoje em dia, continuamos aceitando e não aceitando, existe ainda julgamento. Sabemos que estes julgamentos já falharam em processos históricos anteriores. Esta questão da realização, ou quando uma obra consegue se colocar ou não se colocar, certamente não tem haver com a questão pública, embora pesa muito na balança, estamos muito misturados com o mundo o tempo todo, mas entendo que é algo mais delicado.

A- Poderíamos pensar que nenhuma obra deveria ser completa, tu trazes que também há uma avaliação do público, mas para o artista a obra tem algo de uma realização, mas também de limites na realização da obra.

K - A continuidade de um trabalho ao outro se dá mais pelo desafio dos limites, porque no momento, eu acho que isso é uma coisa muito presente. Típico artista disso é o Leonardo da Vinci, ele não acaba os trabalhos, muitos trabalhos dele eram incompletos. Acho que isso também deixa clara a genialidade dele, o que importa mais no trabalho dele seria essa questão do Renascimento, essa descoberta do homem de si mesmo, esse despertar. Então, ali já existe, apesar do perfeccionismo do retângulo áureo, da descoberta das proporções humanas, deste ideal natural, já começa a pintura. Ele vai desistindo do virtual, do virtuoso, vai lentamente andando para isso, vai se questionando. E, nesta trajetória histórica, o que leva os artistas adiante são os desafios dos limites. Se tu sabes exatamente fazer uma obra, uma encomenda ou alguma coisa, para um museu ou uma exposição, quando se chega neste final a obra já não existe, não tem necessidade de existir. Acho que o caminho da descoberta é o que lança. Senão estaríamos repetindo mais, na verdade a humanidade, de uma certa forma, na Arte, pelo menos, agente pode perceber que existem pequenas estruturas que vão se modificando. Na

verdade a história da Arte é uma história visível. Se estivermos lendo Shakespeare, por exemplo, já não estamos mais lendo como foi escrito. Se tu queres se inteirar de Hegel, tu vais ter que ler outros autores para se inteirar de Hegel. Agora se tu estás diante de uma pintura e sabemos que ela é verdadeira, não é uma réplica. Na frente de um Giotto, por exemplo, tu vais estar segura que tu estás na frente de um Giotto, é claro que o conhecimento de história da Arte vai ajudar muito, mas tu estás na frente de uma coisa que atravessou o tempo. Isso, para mim, é uma das partes mais emocionantes. Passaram-se séculos, e tu tens aquele pedacinho da história. Como um manuscrito de Shakespeare, só que agente não lê o manuscrito de Shakespeare, lemos um impresso, traduzido no Brasil, que já passou por uma revisão de línguas, de termos, de tudo. Agora, se tu estás na frente de uma obra de Giotto ou de Leonardo da Vinci, tu vai estar sempre na frente de um original. Eu li uma entrevista com o Gombrich sobre a leitura da história da Arte e ele diz que questiona seus escritos e os modifica também, traz adendos. Acho que um bom historiador, nunca vai ser rígido. Tu não podes forçar a interpretação, ela tem, na verdade, mundialmente um consenso. Conversando sobre certas questões, por exemplo, um indiano e um paulista, sempre vai existir um fio que não vai fugir tanto.

A- *A obra traz vários corpos, que imagem é essa do corpo da obra? Como tu poderias dizer dessa imagem?*

K - Primeiro, tu estás falando do corpo do carneiro, do peão, depois a atuação do corpo do artista, mas a questão da obra em si, eu acho que ali entram outras questões, essa discussão que a obra vai abrir. Tem que acontecer em nível de história, não é para fazer história, não é isso. Dentro das questões de história, é que tu tens os melhores instrumentos de avaliação. Nós, no terceiro mundo, sofremos muito. Por exemplo, se tu abres um jornal porto-alegrense, tu não vais encontrar realmente uma crítica, tu vais estar encontrando uma descrição, uma descrição não é uma crítica de um acontecimento. Descreve os materiais, dá a data de quando será lançado, mas isso não é produto de historiador. O historiador, mais tarde, de repente, vai pegar aquele jornal e vai ver que tal mês, o artista tal, mostrou determinado trabalho. Então o trabalho passa por diversas instâncias e uma delas vai ser esta. Esta seria a que se liga realmente ao criativo. Ali é que vai poder ser feita uma análise posterior, se esse trabalho tem validade ou não. Porque eu acho que a Arte não é uma expressão à toa, porque senão a filosofia não teria reconhecido ela. Mas entendo que, nos dias de hoje, estamos vivendo uma

crise da história. Uma crise de várias instâncias, que destituem o valor das coisas. Quando se oferece algo, há valores que são intrínsecos, às vezes, subjetivos e outras, objetivos. Eles acontecem por comparação, deve haver comparação em uma análise entre artistas e entre obras, entre espaços, entre países. Então não existe esse negócio muito localizado. Acho que isso é uma etapa. Em um momento a obra vai entrar em um outro patamar.

A- *Tu tinhas uma intenção ao começar este trabalho?*

K - Sempre há uma intenção de um desenvolvimento. Meu trabalho sempre teve muito isso. Nos anos 80, 84, eu desenhava minha própria sombra. Ficava na frente de uma tela e a luz, que vinha atrás de mim, se projetava na tela e criava aquela sombra destorcida e, muitas vezes eu trabalhei essa sombra destorcida de modos bem livres, gestuais, com dois materiais diferentes quimicamente: tinta a óleo, esmalte sintético e tinta acrílica, que é à base d'água. Então essa mancha, ela ia se moldando no lugar da sombra, com um material base d'água em contraponto com o contrário que seria um material base de óleo. Havia ali também um embate entre os dois materiais diferentes e, ao mesmo tempo, a minha sombra, a questão do corpo. Quer dizer que havia antecedentes para eu enxergar o carneiro, sempre há um antecedente.

A- *Mas o que te chamava mais a atenção?*

K - Na verdade, eu sempre circulei muito nestas questões físicas, muitas vezes eu delimitava a minha mão. Depois, comecei a me interessar pela parte interna, pelo funcionamento interno do corpo. Comecei aquarelas de anatomia, fragmentos. Mas sempre o meu trabalho fica abstrato, figurativo, mas com pequenos elementos físicos. Além disso, na Arte tem uma tradição grande de carnes. Rembrandt, que é um pintor que eu adoro! tem essa tradição retratada. Para chegar no desmembramento de um carneiro, para eu enxergar estas carnes no supermercado,...eu também não as enxergava na verdade. Isso foi assim, na verdade, é como um relance. Tem um momento que tu enxerga uma coisa que tu não estava vendo, aí tu começa a desenvolver ela. Isso aconteceu porque eu tenho essa abertura...

8- SOBRE AS PARADOXAIS FRONTEIRAS DO CORPO

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER, apud: Bhabha, 1998, p. 19).

No decorrer deste percurso, buscamos privilegiar o que as fronteiras do corpo nos indicaram, o quanto nos limitam e, paradoxalmente, nos despertam a novas formas de experimentar o corpo. Procuramos resgatar uma vivência transversal, refletindo sobre as relações que se dão na margem entre a metáfora, a imagem e o real.

A análise das obras nos fez mergulhar no empírico, favorecendo a visualização do nosso tema. Quando começamos nossa pesquisa, a maioria dos trabalhos contemporâneos, que usavam o real do corpo como suporte, pareciam-nos reiterar, por uma outra vertente, os ideais da superpotência do corpo. Entendemos que a estratégia de chocar o público através do corpo, exibindo suas marcas e sua dor, muitas vezes ingressa na lógica do espetáculo, que se tornou norma principalmente quanto a experenciação do corpo na contemporaneidade.

Fomos em busca de uma ética que nos indicasse algumas referências para estruturação do corpo no presente, que denominamos como fronteiras do corpo. Encontramos, pelos desvios dos caminhos, obras artísticas e teóricas que nos auxiliaram a seguir em frente, mas certamente não há um ponto final e estável de chegada.

Diante de um meio que apela para o excesso do lugar do corpo, fomos, através da psicanálise e da arte, atrás do seu negativo, buscamos o para além das aparências e das falsas totalizações. Frente ao repúdio do passado e da fluidez dos valores vazios de posições éticas,

visualizamos “entre-lugares”, encontro com “o novo” que reconfigura, sem passividade e nostalgia, passado, presente e futuro.

Atualmente, já nos é difícil saber do que estamos nos afastando, pois não se trata de um “retorno” ao corpo sem fronteiras, de negar a importância da imagem ou de desvalorizar os avanços da ciência. O corpo sem fronteiras é um sonho contemporâneo impossível, já que o real do corpo impõe fronteiras a todos os seres vivos e, em se tratando do homem, introduz-se, além destas, as fronteiras do simbólico e da imagem.

Tem-nos parecido preocupante o avanço do individualismo que afasta os sujeitos da herança compartilhada, com a massificação dos ideais de corpo e com a suposição de que o corpo é totalmente previsível pelo seu viés orgânico; fatores que, conseqüente, excluem o sujeito e sua singularidade. Devemos resistir à homogeneização dos ideais de corpo que reduzem a possibilidade de ser diferente, ir contra ao corpo definido exclusivamente pela imagem ou pelo orgânico. “[...] só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver”.(NOVAES, 1988, p.9) O corpo completo e superpotente, imagem do indivíduo moderno, não se sustenta, trazendo apenas mais angústia àqueles que apostam nessa imagem.

Deparamo-nos com corpos que não se deixam afetar pela vida em função da pressa que o move, “corpos camaleões e fluidos”, que são influenciados por todos ideais de nossa época. Sob uma pretensa singularidade que nos é vendida cotidianamente, vemos, contrariamente uma massificação de valores. A imagem passa a garantir o lugar do corpo, já que a sustentação por uma ética não se faz presente. A esse corpo que devemos resistir, esse corpo que não mais se afeta com os detalhes, que não compartilha as suas experiências, apenas exhibe seus méritos e que já não se deixa afetar pela incompletude que o constitui.

As obras expuseram corpos penetrados pela finitude, mas sob posturas éticas diferentes. Percorremos o caminho da morte e da decomposição para dizer de uma forma de vida, já que “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção o cadáver” (BENJAMIN, 1988, p. 241).

Através da obra de Bosch, de Rembrandt, mas principalmente de Karin Lambrecht (pela atualidade que nos toca e pela troca que foi possível) olhamos para imagens de corpos atravessados pela preciosidade da experiência, uma vez que se sabem finitos. Imagens que rompem com a coerência da época, trazendo os tropeços do corpo, mostrando que apenas as ruínas dizem do que é comum ao homem. Paradoxalmente, nos expõe que é justamente da incoerência do corpo, que uma outra história pode vir à tona. Revelam um corpo envolvido com o passado para refletir sobre o presente.

“Lembrar-se, portanto, por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas igualmente, de maneira ainda mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação. [...] Um paradoxo que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo” (GAGNEBIN, 1994, p.121).

As fronteiras do passado podem nos remeter a construção de novas formas, uma vez que sejamos sensíveis às experiências que nos atravessam. Deixar-se afetar pelo orgânico, pelas marcas culturais, pela relação com o outro, pela labilidade das imagens, pelos movimentos do desejo,... As fronteiras permeáveis dizem de um corpo que se sensibiliza, sem apagar-se. Indicam um corpo que pode se tornar condição material de nossa liberdade, onde o novo possa se fazer presente.

9- BIBLIOGRAFIA

Catálogos

BAVCAR, Evgen. Catálogo da Exposição: “O Ponto Zero da Fotografia”. Galeria Sotero Cosme, Porto Alegre, 2000.

LAMBRECHT, Karin. Catálogo de Exposição – 26 de Julho a 25 de Agosto de 2002, MARGS, Porto Alegre.

VIOLÊNCIA E PAIXÃO. Catálogo de Exposição – 25 de Outubro de 2002 a 5 de Janeiro de 2003. Santander Cultural Porto Alegre.

METACORPOS. Catálogo de Exposição. Curadoria Vitória Daniela Bousso – 3 de Novembro a 14 de Dezembro de 2003, Paço das Artes, São Paulo.

Livros

ARENDDT, Hannah. A condição Humana, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. A construção social da ambivalência, In: Modernidade e Ambivalência, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. Modernidade Líquida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. Origem do Drama Barroco Alemão, São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERGÈS, Jean. O corpo e o olhar do outro, cooperativa cultural Jacques Lacan, 1986.

BEZERRA JUNIOR, Benilton. O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica, In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.), Transgressões, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002.

BHABHA, Homi. O Local da Cultura, Bahia, Editora da UFMG, 1998.

BOSING, Walter. Hieronymus Bosch: Entre o Céu e o Inferno. Taschen, Alemanha, 1996.

- BRAUNSTEIN, Florence e PÉPIN, Jean-François. O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: obra de Arte e Filosofia, In: NOVAES, Adauto (Org.). Artepensamento, São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- COSTA, Ana. A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise, RJ, Cia. de Freud, 1998.
- _____. Corpo e Escrita: Relações entre Memória e Transmissão da Experiência, Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2001, p. 77.
- _____. Tatuagens e marcas corporais: atualizações do sagrado, São Paulo, casa do Psicólogo, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum Sobre as sociedades de controle, In: _____. Conversações, Editora 34.
- DERDYK, Edith. Linha de horizonte: por uma poética do ato criador, São Paulo, Escuta, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que Vemos, o Que nos Olha, São Paulo, Ed: 34, 1998.
- DIDIER-WEIL, Alain. O Artista e o Psicanalista questionados um pelo outro, In: Freud, Lacan e a Arte, Rio de Janeiro, Ed. Contra Capa, 1997.
- DOLTO, Françoise. A Imagem Inconsciente do Corpo, São Paulo, Perspectiva, 1984.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador, In: BATTCKOCK, Gregory (org.). A nova arte, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- FEDIDA, Pierre. A Psicanálise não é um Humanismo, In: Nome, Figura e Memória: A Linguagem na Situação Psicanalítica, São Paulo, Ed. Escuta, 1992.
- FIGUEIREDO, Luis Cláudio. Modos de Subjetivação no Brasil e outros escritos, São Paulo, Editora Escuta, 1995.
- FONSECA, Leticia (org.). A Angústia: reflexões. Recife, Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1999.
- FONSECA, Tânia Mara e FRANCISCO, Deise Juliana (orgs.). Formas de Ser e Habitar a Contemporaneidade, Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

FONSECA, Tânia e ENGELMAN, Selda (orgs.). *Corpo, Arte e Clínica*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

FOSTER, Hal. *The Return of the real*, The Mit Press, 1996, Cambridge, Massachusetts.

_____. *Recodificação. Arte, Espetáculo Política Cultural*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, M.. *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Rio de Janeiro, Nau Ed., 1996.

_____. *Direito de morte e poder sobre a vida*, In: *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. *Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

_____. *O sujeito e o poder*, In: RABINOW, P. & DREYFUS, H.. *Michel Foucault – Uma trajetória filosófica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Vozes, 1987.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do desejo*, São Paulo, Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer (1920)*, In: *Obras Completas vol. XVIII*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *A Negativa (1925)*. In: *Obras Completas vol. XVII*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *Minhas Teses sobre o Papel da Sexualidade na Etiologia das Neuroses (1906[1905])*. In: *Obras Completas vol. XVII*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *O Estranho (1919)*, In: *Obras Completas vol. XVII*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *O mal estar na civilização (1930)*. In: *Obras completas vol. XXI*, RJ, Imago, 1988.

_____. *O Inconsciente (1915)*, In: *Obras Completas vol. XIV*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *Os Instintos e suas Vicissitudes (1915)*, In: *Obras Completas vol. XIV*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____. *Sobre a Transitoriedade (1916)*, In: *Obras Completas vol. XIV*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

- GAGNEBIN, Jeane Marie. História e Narração em Walter Benjamin, São Paulo, Ed.: Perspectiva, 1994.
- GARCIA-ROZA. O Mal Radical em Freud, Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1990.
- _____. Freud e o Inconsciente, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- GENET, Jean. O Ateliê de Giacometti, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.
- GRANDO, José Carlos. As Concepções de Corpo no Brasil a partir de 30. In: _____ (org.). A (des) Construção do Corpo, Blumenau, Edifurb, 2001.
- GUÉRIN, Michael. O que é uma obra? Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1995.
- JACQUES, Maria da Graça C. et al. Psicologia Social Contemporânea: Livro-texto, Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- JAMESON, Fredric. As Sementes do Tempo, São Paulo, Ed.: Ática, 1997.
- JIMENEZ, Marc. O que é Estética?, São Leopoldo, Ed: Unisinos, 1999.
- JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como Objeto de Arte, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- KEHL, Maria Rita. O Desejo da Realidade. In: NOVAES, Adauto (org.). O Desejo, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. Sobre Ética e Psicanálise, São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- KNOBLOCH, Felícia (org.). O Inconsciente Várias Leituras, São Paulo, Escuta, 1991.
- LACAN, Jacques. Livro 11 – Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1988.
- _____. Livro 7 – A ética da Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.
- _____. O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu. In: O Sujeito, O Corpo e a Letra, Lisboa, Ed. Arcádia, 1977.
- LANCETTI, Antônio (direção). Saúde Loucura 6 – Subjetividade Questões Contemporâneas, São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

- LEBRUN, Jean-Pierre. Entre Família e Sociedade: uma recusa suspeita, 2001. (Texto Mímeo)
- LIMA, Lezama. As Imagens possíveis, In: A dignidade da poesia, São Paulo, Ed. Ática, 1996.
- LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (orgs.). Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- MAGRITTE, René. O Pensamento Tornado Visível, Marcel Paquet (org.), Taschen, 1992.
- MEES, Lúcia Alves. “As Várias Cenas da Melancolia e da Depressão”. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre nº 20, 2001.
- MIELI, Paola. Sobre as Manipulações Irreversíveis do corpo e outros Textos Psicanalíticos, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002.
- MINAYO, Maria Cecília S. (Org.). Pesquisa Social – Teoria, Método e Criatividade, Petrópolis, RJ, Vozes, 1994.
- MORAES, Eliane Robert. O corpo Impossível, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- NÁSIO, Juan David. Os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- NOVAES, Adauto (org.). O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo, São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- _____. De olhos vendados, In: _____ (org.). O olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PELBART, Peter Pal. O tempo não reconciliado, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o Invisível – A ética das imagens, In: NOVAES, Adauto (org.). Ética, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- PRATER, Andreas e BAUER, Hermann. A Pintura do Barroco, Taschen, Portugal, 1997.
- QUINET, Antônio. Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise, RJ, Zahar, 2002.
- QUINTANA, Mário. Antologia Poética, Porto Alegre, L&pm, 1997.
- RILKE, Rainer Maria. Poemas e Cartas a um Jovem Poeta, Ediouro.

- RODRIGUES, José Carlos. O corpo na História, Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 1999.
- ROUDINESCO, Elisabeth. Por que a Psicanálise?, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002.
- SEVERO, André e BERNARDES, M^a Helena (orgs.). Eu e Você: Karin Lambrecht. Textos de Karin Stempel et al., Santa Cruz do Sul, EDUNISC, 2001.
- SILVA, Márcio Seligmann. A História como Trauma. In: NESTROVSKI, Arthur e SILVA, Márcio Seligmann (orgs.). Catástrofe e Representação, São Paulo, Ed: Escuta, 2000.
- SILVA, Maria Emília L. (org.). Investigação e Psicanálise, Campinas, Papyrus, 1993.
- SLAVUTTZKY, Abrão; SOUSA, Edson Luiz A. de e TESSLER, Elida (Orgs.). A Invenção da Vida: arte e psicanálise, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.
- SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Edson Luiz André de. Contaminações contemporâneas. In: GOLDENBERG, Ricardo (org.). Goza! : Capitalismo, Globalização e Psicanálise, Salvador, Ágalma, 1997.
- _____. Mímesis e Narcisismo em Psicanálise, In: PACHECO FILHO, Raul. JUNIOR, Nelson Coelho. ROSA, Míriam Debieux. Ciência, Pesquisa, Representação e Realidade em Psicanálise, Ed. Casa do Psicólogo, São Paulo, 2000.
- _____. Por uma Cultura da Utopia, In: Unicultura, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2002.
- TIBURI, Márcia & KEIL, Ivete (organizadoras). O Corpo Torturado, Porto Alegre, Escritos Editora, 2004.
- VIRILIO, Paul. Do Super-Homem ao Super-Exitado, In: A Arte do Motor, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.
- WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje, In: Revista Porto Alegre, v. 6, nº: 9, p. 7-22, Maio/ 1995.

Revistas

- EIZIRIK, Marisa. Porque Fazer Pesquisa Qualitativa? In: Revista Brasileira de Psicoterapia, Porto Alegre, V. 5, n. 1, p. 13-32, 2003.
- REVISTA: “Aplauso: Cultura em revista”, Porto Alegre, vol. 5, nº 38, 2002.

REVISTA: “Diálogo Médico”, São Paulo, Ano 18, nº 7, Março/Abril de 2003.

SOUSA, Edson Luiz A.. Para não ficar de mãos vazias. In: Revista do encontro de Psicologia de Santo André, nº 8, 2003.

Sites

COSTA, Jurandir Freire. A Subjetividade Exterior. Texto retirado do site:
www.jfreirecosta.hpg.ig.com.br

SITE: www.bodyworlds.com