

A semiótica da Arte do Corpo

Seraphim Pietroforte

Segundo alguns autores, modificações no corpo humano, feito tatuagens, escarificações, piercings, alargadores, cirurgias plásticas etc. são consideradas formas de arte; no livro *Body art* (Thomas, 2014), de Nicholas Thomas, mencionam-se, inclusive, modificações corporais originadas na criminalidade, como as tatuagens das máfias russa e japonesa. No entanto, há concepções restritas do termo, reservando o nome *Body Art* para um movimento artístico específico da segunda metade do século XX, justamente, aquele em que se enfatizam presenças do corpo do artista; os livros *The body in contemporary art* (Reilly, 2009), de Sally O'Reilly, e *The artist's body* (Warr, 2000), de Tracey Warr, seguem dessa perspectiva, tal e qual a seguinte abordagem semiótica.

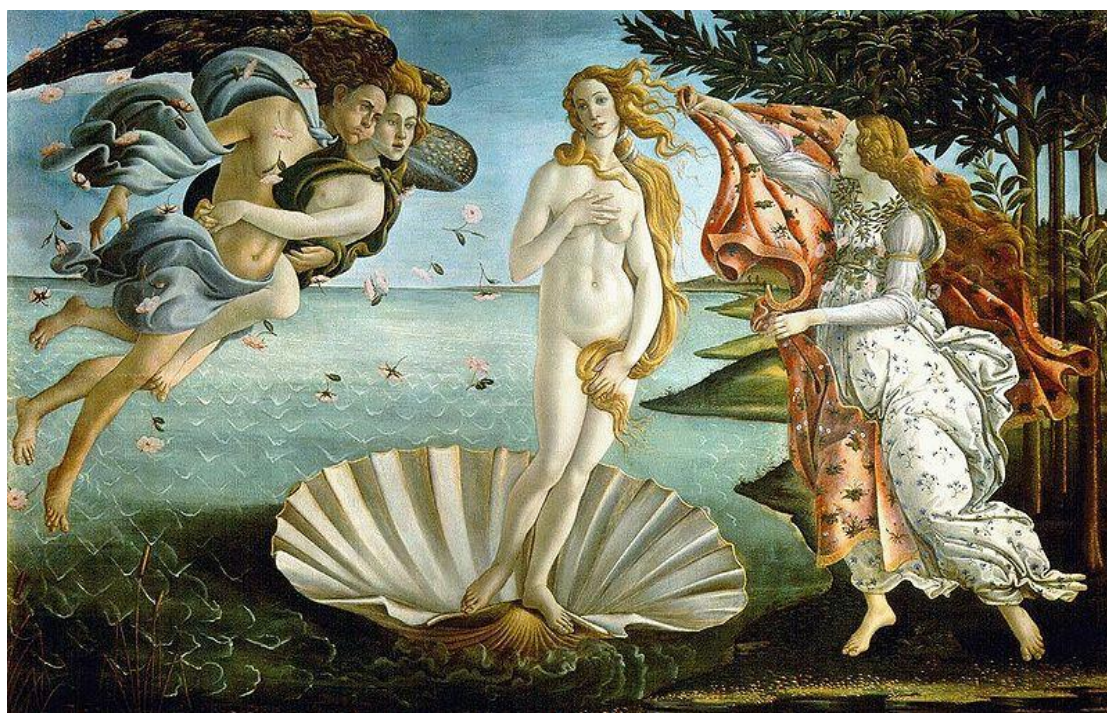
as representações do corpo

Nos discursos da arte, o corpo humano sempre se presentifica, seja o corpo do artista quando dança, atua, toca instrumentos musicais, seja representado em esculturas, pinturas, fotografias, histórias em quadrinhos, cabendo indagar, portanto, porque alguns artistas sentiram a necessidade de conceber, especificamente, uma Arte do Corpo. Antes, porém, compensa lembrar de alguns modos de representação do corpo humano na pintura ocidental; talvez, o modo mais evidente coincida com o retrato. Eis dois deles, exatamente, imagens do casal Battista Sforza e Federico de Montefeltro, pintados pelo artista renascentista Piero Dela Francesca:



No retrato, manifestam-se relações evidentes com o corpo, pois retratos, fundamentalmente, o representam. Neles, entretanto, refletem-se, inevitavelmente, os pontos de vista do pintor, realizando-se as concepções de determinado artista ou escola sobre a arte de retratar; expressam-se, ainda, além dos estilos pessoais ou de época, as posses e qualidades do retratado.

Nas obras anteriores, o artista busca fidelidade ao casal, mantendo-se adepto às leis renascentistas de representação das coisas do mundo e de sua disposição em perspectiva. Além disso, Piero della Francesca, longe de satirizar os modelos, procura dar a eles a dignidade social, que os ricos comerciantes da época, feito Federico de Montefeltro e sua esposa, certamente julgavam merecer. Dessa maneira, se no retrato pretende-se que os modelos cumpram o papel de si mesmos, em outros gêneros da pintura, seus corpos se transformam em outras personagens, semelhantemente aos atores em peças de teatro. No próximo quadro, *O nascimento de Vênus*, a famosa Simoneta, modelo de Sandro Botticelli, assume o papel da Deusa:



Na história da arte, preservou-se o nome da modelo, célebre na época por sua beleza e posição social, cabendo indagar, dessa perspectiva histórica, se ainda se trata de um retrato. A resposta é sim, a obra se relaciona ao retrato; são retratos porque se representam corpos humanos, além disso, sabe-se a identidade de quem serviu de modelo, precisamente, para o corpo de Vênus.

No próximo quadro, também há um corpo feminino, mas a modelo, hoje esquecida, não teve a mesma sorte de Simoneta; o quadro é a *Morte de Prócris*, de Piero de Cosimo, outro pintor renascentista, feito os dois anteriores:



Nessa pintura, tematiza-se o ciúme; em linhas gerais, Prócris, a moça morta no quadro, perseguindo o marido às escondidas, foi alvejada por ele durante as caçadas, após ser confundida com um gamo; no quadro, Céfalos, o marido, não aparece, mas aparece o cachorro Lelaps, segundo o mito, presente de Ártemis para Prócris. A tela, enquanto tematização da mitologia grega, parece-se ao *Nascimento de Vênus*; há entre as personagens retratadas, todavia, um ator bastante singular, isto é, o próprio pintor.

A história da arte costuma ver, nessa pintura de Cosimo, a presença do tema da alquimia, devido à presença, na cena, de personagens dos mitos alquímicos, ou seja: (1) o cão branco ao fundo identifica-se ao cão armênio, símbolo alquímico do princípio sólido; (2) o cão preto, ainda ao fundo, coincide com a cadela de Coracésio, símbolo alquímico do princípio volátil; (3) as aves e o cisne branco representam a sublimação alquímica da morte; (4) Prócris e seu manto dourado e vermelho simbolizam a pedra filosofal; (5) Prócris, em sua pose na horizontal, remete às Evas das gravuras alquímicas, das quais brota a árvore filosófica, feito na tela brota *arbor philosophica*, logo acima do ombro esquerdo da moça; (6) por fim, Lélaps representa, no tema da alquimia, Hermes Trismegisto, o grande alquimista.

Ora, se Cosimo pintou a pedra filosofal na tela, isso o aproxima dos alquimistas; prosseguindo, se Lélaps se revela metáfora de Hermes Trismegisto e se Hermes Trimegisto representa todo alquimista, logo Lélaps representa Cosimo, fazendo com que, mesmo metaforizado no cão, o pintor compareça entre as personagens do quadro.

Diferentemente, sem ser mediante metáforas, o pintor aparece na tela representando numerosos papéis; na tela *David e Golias*, Caravaggio realiza um autorretrato, colocando-se no papel de Golias:

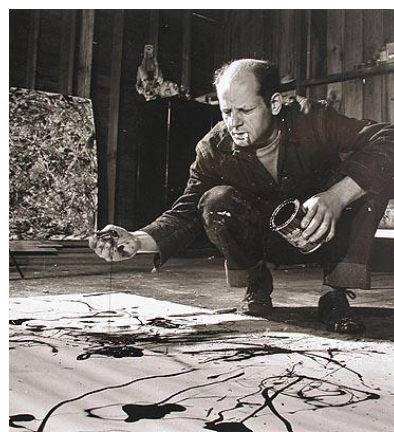
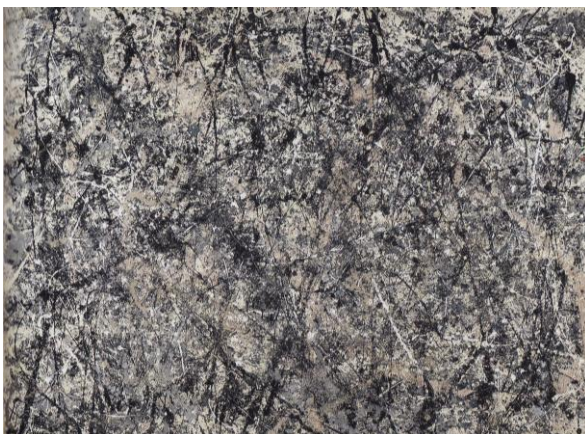


O corpo do pintor, metaforizado ou não, embora vivendo outras personagens – feito alquimistas ou Golias –, cumpre sempre o papel de pintor, ou melhor, o papel de quem, implicitamente, enuncia o quadro; esse papel de enunciador da pintura, contudo, ainda se representa sem mediações metafóricas ou dramáticas, quando o artista se coloca, explicitamente, enquanto pintor. Dessa maneira, em *A ronda noturna*, Rembrandt se encontra ao fundo, testemunhando a cena retratada, com o rosto, justamente, no ponto de fuga, centralizado em seus olhos; em *As meninas*, no primeiro plano, Velásquez aparece pintando:



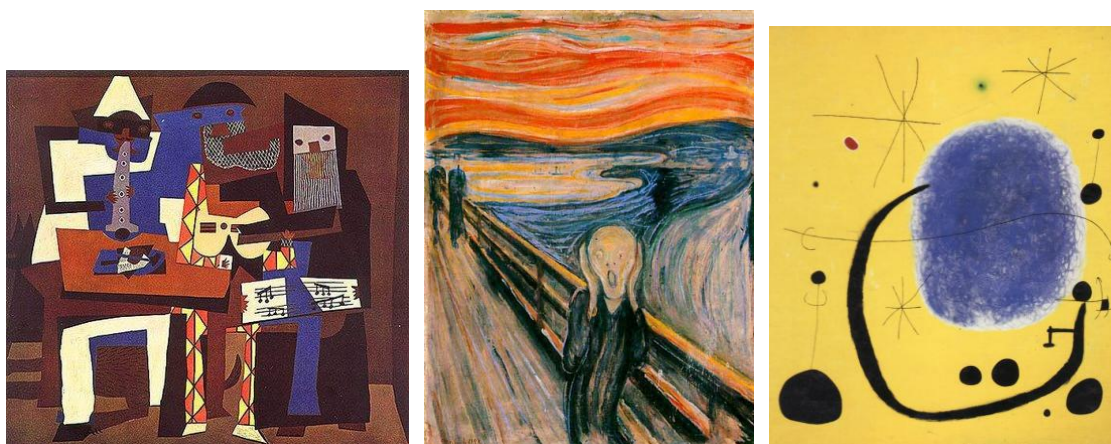


Nos quadros anteriores, os corpos das personagens e dos pintores, não importa se metaforizado, dramatizado ou explicitamente pintor, identificam-se com corpos representados; em outras palavras, busca-se, nos exemplos, representar os corpos mediante cores, formas e posições no espaço bidimensional das telas. Na arte moderna, entretanto, há quadros feito *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*, de Jackson Pollock, em que o corpo não se representa envolvendo personagens ou o próprio pintor; em Pollock não há mais a representação do corpo, porquanto, nessas pinturas, o corpo deixa, explicitamente, vestígios no ato de pintar, iniciando-se na *action painting*, segundo alguns críticos, a concepção moderna de *Body Art*.

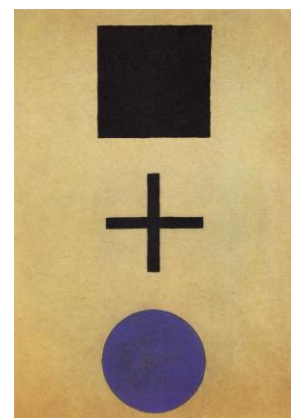


os vestígios do corpo na pintura

Os exemplos anteriores, exceto Pollock, pertencem a pinturas renascentistas ou barrocas; ao que tudo indica, antes das propostas de Pollock e do expressionismo abstrato, independentemente do estilo de época, parece que a presença do corpo na pintura se medeia pela representação. Para ilustrar isso, eis três telas: (1) a representação cubista do corpo, em *Os três músicos*, de Pablo Picasso; (2) a representação expressionista do corpo, no quadro *O grito*, de Edvard Munch; (3) a representação surrealista abstrata do corpo, no quadro *O ouro do firmamento*, de Juan Miró.



Embora artistas cubistas, expressionistas e surrealistas não excluam o corpo e as variadas formas de o representar, há vanguardas na pintura, como o Suprematismo, que, em algumas fases, apagam as presenças do corpo. Dessa maneira, no início do movimento, Malevitch desconsidera as representações do corpo em nome da autonomia das formas plásticas; o quadro *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo* mostra-se um bom exemplo:



Em sua consolidação enquanto movimento artístico nos anos 1950, o Expressionismo Abstrato reage, entre outras questões, contra essa ausência do corpo no Abstracionismo, no entanto, sem buscar novas formas de representação, tais quais o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo. Propõe-se, então, a *action painting*, em que a pintura se torna vestígio do corpo do pintor e não representação sua, conforme os casos de: (1) Piero de Cosimo metaforizado em Lélaps; (2) Caravaggio no papel de Golias; (3) Rembrandt testemunhando a cena pintada; (4) Velásquez no ato de pintar. Dessarte, nas fotografias de Pollock em que se registra tal ato, evidencia-se a presença do corpo a deixar, nos rastros de tinta, vestígios na tela:



A concepção de Pollock encaminha, conseqüentemente, um primeiro modo de vestígio do corpo, por isso sua importância na *Body Art*, cujas propostas se estenderiam a partir dela; nessas condições, se Pollock se vale de pinceis e outros objetos, Yves Klein os substitui pelos corpos das modelos, intensificando a ideia de vestígio em vez de representação. Eis um registro dessa performance, seguido do resultado:

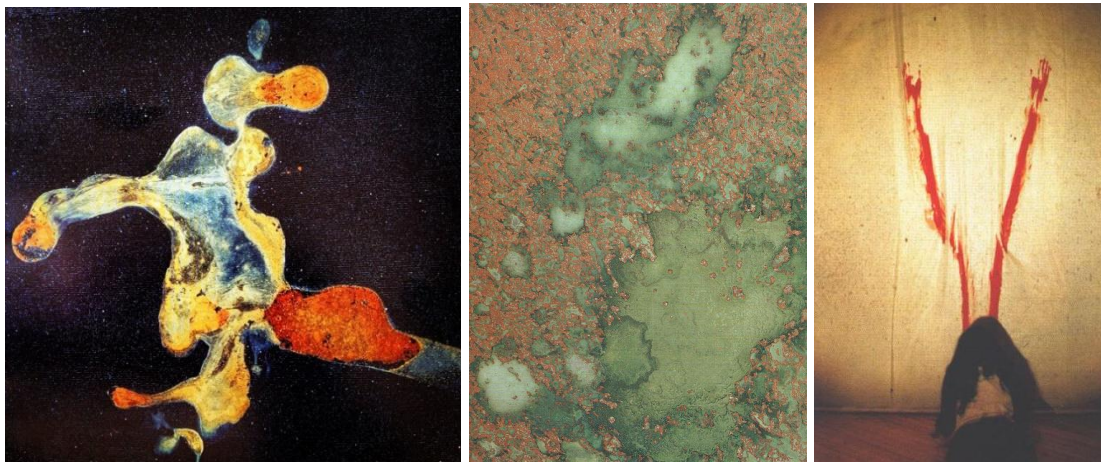




Retomando a *action painting*, artistas se opuseram ao domínio do braço no ato de pintar, assim como às posturas masculina e heterossexual de alguns pintores do Expressionismo Abstrato; entre essas propostas, eis alguns procedimentos: (1) Nam June Paik pinta com a cabeça em *Zen for head*; (2) Shigeko Kubota, considerando o braço como símbolo fálico, pinta com a vagina em *Vagina painting*; (3) Keith Boadwee, contrariando o braço-falo heterossexual, pinta, em ação afirmativa gay, com o próprio reto em *Purple squirt*.



A renovação prossegue entre os artistas do corpo quando, além de tinta, os vestígios se marcam por fluidos corporais, tornando ainda mais presente o corpo do pintor; dessa forma: (1) em *Paysage fautif*, Marcel Duchamp misturou sêmen com tinta; (2) em *Oxidation painting*, Andy Warhol utilizou urina; (3) em *Body tracks*, Ana Mendieta recorreu a sangue.



Na linguagem da escultura, articulando vestígio e representação do corpo, Marc Quinn, em *Self*, esculpiu o próprio rosto em um cubo de gelo, feito do próprio sangue:



Por fim, além dos vestígios, o corpo se presentifica totalmente na arte da *performance*, amplamente praticada pelos artistas do corpo. A artista plástica Carolee Schneemann pinta, em *Eye body*, com o corpo, utilizando-o como instrumento e suporte da pintura; nesse aspecto, o corpo deixa de ser vestígio para se somatizar na obra de arte.

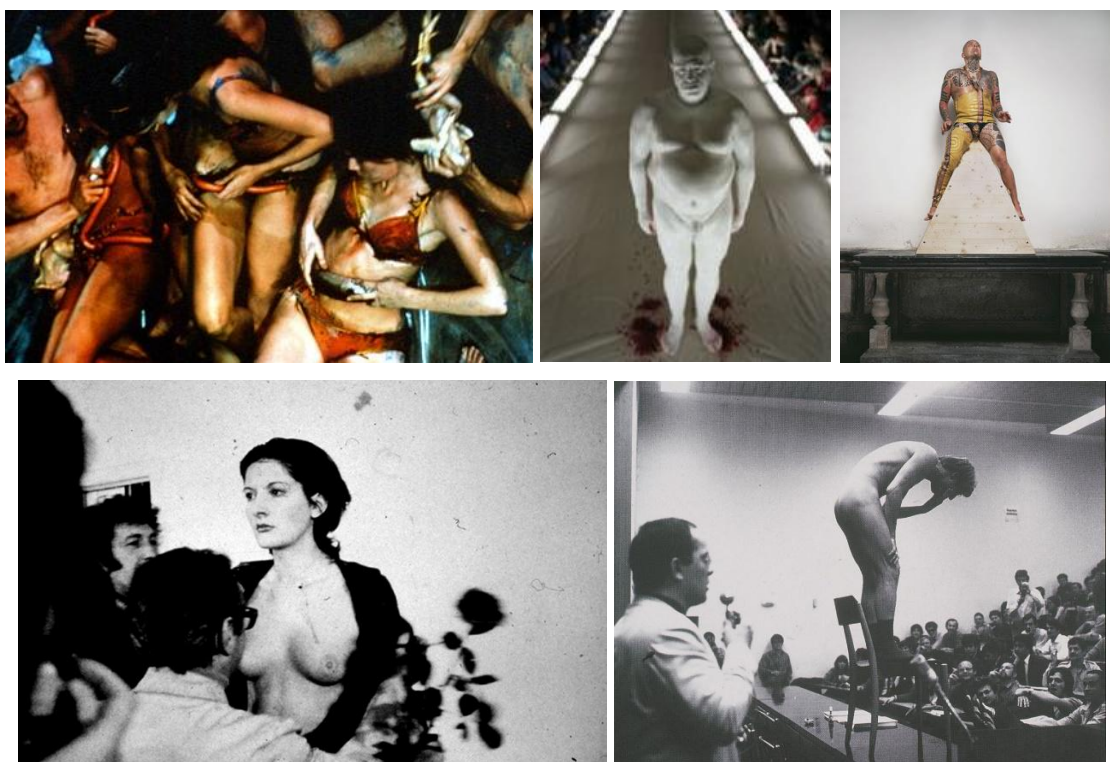


a somatização do corpo e a arte da performance

Uma vez somatizado, o corpo do enunciador artista manifesta algumas características, outrossim: (1) ele deixa de ser representado por metáforas – Piero de Cosimo e Lelaps –, papéis dramáticos – Caravaggio e Golias – ou gestos de pintor – Rembrandt ou Velásquez –, para se somatizar na manifestação da obra – Carolee Schneemann –; (2) o corpo substitui seus vestígios – jatos de tina, sêmen, urina, sangue –, pela própria presença; (3) quando isso se dá, as artes plásticas se somam à arte performática; (4) atenção, performance não se confunde com teatro, porquanto, se no teatro o ator representa papéis, na performance se desfaz essa relação quando o artista não atua, mas age conforme si mesmo, sem a mediação de truques ou papéis dramáticos; (5) a presença do corpo performático converte a arte da performance em arte efêmera, pronta para se desvanecer logo após se expressar no tempo e no espaço. Isso posto, em pinturas, esculturas ou fotografias, a arte, contrariamente ao efêmero, perdura; no teatro, as personagens sobrevivem aos atores.

Em meio a numerosas ocorrências de arte performática, eis algumas delas, bastante significativas: (1) Carolee Schneemann organiza a performance grupal *Meat joy*, em meio a carne e sangue; (2) Franko B., na performance *I miss you*, exibi-se nu em uma passarela de desfiles de moda, coberto de pintura branca, feito estátua de mármore ou de

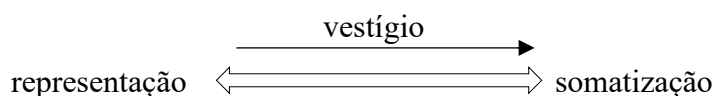
pedra, deixando rastros de seu próprio sangue, escorrido das veias dos braços através de agulhas hipodérmicas; (3) Ron Athey, militante gay e sadomasoquista, na performance *The Judas cradle*, apresenta-se sobre o berço de Judas, aparelho medieval de tortura; (4) Marina Abramovic, em *Rhythm 0*, colocou-se nua diante da plateia, que poderia escolher, entre vários objetos deixados sobre a mesa, o que fazer com eles e a performer – havia ali, vale lembrar, de plumas a armas de fogo –; (5) por fim, Günter Brus, em *Art and revolution*, numa palestra universitária, despiu-se diante dos estudantes e professores, urinou, defecou e masturbou-se enquanto cantava o hino nacional da Áustria.



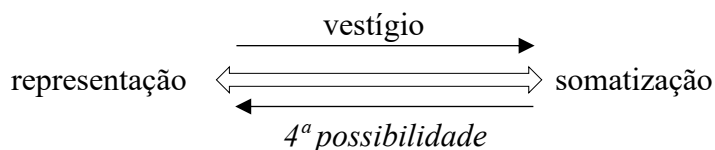
Nos episódios citados, por mais excêntricos, nenhum dos performers se compara a falsos artistas, pretendendo simplesmente aparecer no mercado via provocações estéreis; todos eles, contrariamente, chocam-se com o comércio da arte, pois a performance, dada à efemeridade, não se vende, arquiva-se ou expõe-se em museus. Além disso, tais artistas militam em ações afirmativas feministas, gays, sadomasoquistas etc., contrapondo-se, dessa maneira, às convenções sociais burguesas, portanto, reacionárias.

o corpo entre a performance e o teatro

Em itens anteriores, verificam-se duas formas contrárias de presença do corpo na arte ocidental: (1) independentemente do estilo de autor ou de época, o corpo se representa na obra de arte; (2) o corpo, de carne e osso, somatiza-se na performance artística. Dessa perspectiva, entre a representação e a somatização, quando o corpo deixa vestígios na obra de arte, nega-se a representação, conduzindo à somatização; tal processo esquematiza-se assim:



Observando as setas, percebe-se uma quarta presença do corpo, que seria, justamente, o retorno ao corpo representado, mas preservando a memória do corpo somatizado:



No esquema, não se trata de retornar à representação, mas de negar a somatização, com o corpo assumindo outras formas de expressão além de si mesmo. Dessarte, transformar-se no sexo oposto, em meio a outros destinos, revela-se expressão corporal alternativa; ocorrências desse procedimento encontram-se nos autorretratos em drags, de Andy Warhol, e, antes dele, em Marcel Duchamp, vivendo *Rose Sélavy*:



Andy Warhol



Marcel Duchamp / *Rose Sélavy*



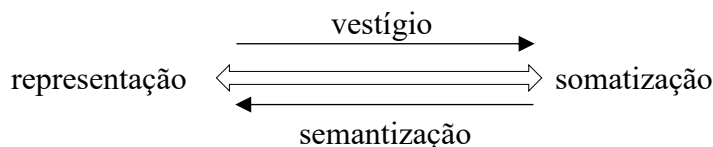
Yasumasa Morimura, por sua vez, ao explorar enfaticamente o transformismo, costuma se retratar nos papéis de variadas personagens, notabilizadas em pinturas ou fotografias célebres. Morimura, além disso, não interpreta apenas as personagens, mas cita os estilos e mídias em que se celebrizaram; compensa lembrar suas obras no papel da Medusa, de Goya, da Frida Calo, em autorretrato da pintora, e como Ernesto Che Guevara, na fotografia *Guerrilheiro heroico*, de Alberto Korda:



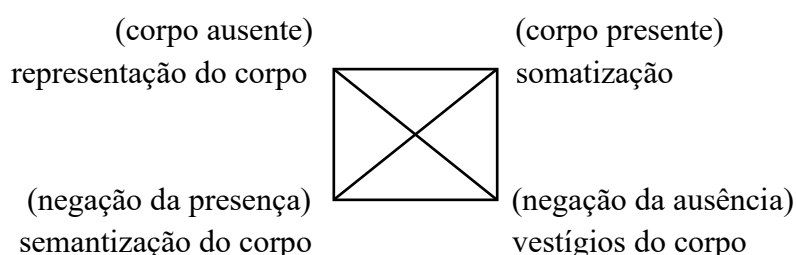
Em vista disso, nota-se, tanto nas versões drags de Marcel Duchamp e Andy Warhol quanto nas muitas faces de Yasumasa Morimura, a preservação da memória do corpo do artista, não se tratando de disfarces, mas de realizar formas potenciais de somatização do corpo. Dessa forma, prosseguindo na exploração dessas possibilidades, os performers se comportam semelhantemente a atores de teatro; na performance *Undiscovered amerindians*, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña representam os papéis de índios exóticos, contudo, enquanto minorias, ambos preservam, sob os disfarces, as respectivas etnias e identidades na manifestação dos próprios corpos.



No modelo que se desenvolve, cabe chamar a essa quarta possibilidade semantização, porquanto, no processo, o corpo assume outros significados acrescidos à presença somática; por fim, eis o esquema completo:



Dessa maneira, buscando por novas presenças do corpo no universo da arte, a *Body Art*, ao lado da tradicional representação do corpo em pinturas, esculturas e fotografias, apresenta mais três formas de dar sentido a ele: (1) marcar seus vestígios; (2) somatizar-se; (3) potencializar-se, assumindo outros significados acerca de si mesmo. No quadrado semiótico, a formalização é esta:



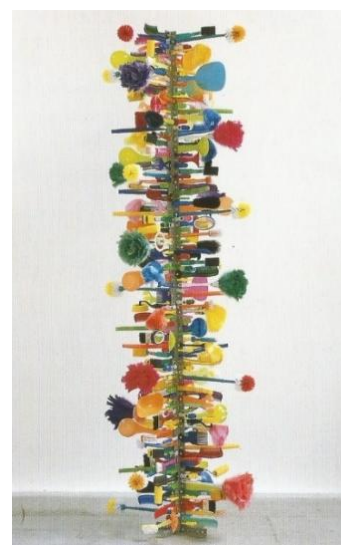
o corpo e os objetos

Além da abordagem geral realizada nos itens anteriores, discutem-se, a seguir, três aspectos específicos da *Body Art*: (1) o corpo e os objetos; (2) a Bio Arte; (3) corpos alternativos e as variações da beleza. Desenvolvendo o primeiro aspecto, isto é, o corpo e os objetos, recorre-se às obras de Nam June Paik, quem, embora se relacione predominantemente à Vídeo Arte, também pratica *Body Art* – haja vista a performance *Zen for head*, citada no item anterior, juntamente aos vestígios do corpo –; em 2015, na Oca do Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, para a exposição “Invento – as revoluções que nos inventaram”, Nam June Paik enviou a obra *Gertrud Stein*, composta, basicamente, por rádios e televisores, sugerindo a forma dos robôs.



A rigor, a *Gertrud Stein*, de Paik, não se configura *Body Art*, pois: (1) na escultura, não há vestígios do corpo, porquanto Paik não deixa rastros de tinta ou de secreções advindos dele; (2) não há somatização por que não há corpos em atuação performática; (3) não se trata de multiplicar o corpo explorando potencialidades expressivas, não se reproduzindo o rosto nem a voz de Paik nas telas de TV e rádios, constituintes da escultura.

Nessas condições, a obra de Paik, ao sugerir a forma do corpo humano segundo determinada estética, aproxima-se das representações do corpo nas artes plásticas; ademais, em meio às vertentes da escultura moderna, Paik se assemelha aos escultores que se valem de materiais reutilizados, conferindo-lhes novos sentidos. David Batchelor, em *Parapillar*, por exemplo, constrói um totem com pequenos objetos de plástico, entre eles, escovas, pás, brinquedos etc.:



Em *Gertrud Stein*, Paik representa o corpo humano com estética parecida, utilizando aparelhos de comunicação de massa, quer dizer, rádios, televisores, gramofones e, inclusive, livros; assim procedendo, o autor remete antes a sua atuação enquanto vídeo artista do que às participações na *Body Art*.

Não se deve esquecer, todavia, que pertence à *Body Art* a tematização das relações entre o corpo e suas próteses, inclusive a prótese mais radical, quer dizer, os andróides. Dessa forma, no universo da ficção científica, muitos se interessam por ciborgues e andróides, inclusive sexualmente: (1) no universo de *Jornada nas Estrelas*, há a sexualidade da ciborgue Sete de Nove; (2) há, ainda, o Coronel Steve Austin, o *Homem de seis milhões de dólares*, com as pernas, o braço direito e o olho esquerdo mecânicos; (3) nos filmes da Marvel, o andróide Visão, d'*A era de Ultron*, e a ciborgue Nebula, d'*Os guardiões da galáxia*, refletem, por meio dos atores escolhidos, o apelo sexual dos corpos robotizados.



Paul Bettany, no papel de Visão



Karen Gillan, no papel de Nebula

Em *Gertrud Stein*, de Paik, embora se represente o corpo, ele não se discute em termos de sexualidade, feito Visão e Nebula, porquanto, em Paik, o tema tende antes ao cérebro que ao sexo; a escultura, ainda, possui nome próprio, o da célebre escritora Gertrud Stein, não se referindo a outro membro dos Vingadores ou à filha de Thanos. Por esses motivos, respeitando o tema da exposição, Nam June Paik, coerentemente com sua participação na Vídeo Arte e seguindo tendências próprias, tais quais criar esculturas com televisores, recorre, em *Gertrud Stein*, a outros inventos que modificaram

significativamente o comportamento humano: (1) as pernas se representam por rádios; (2) os braços, por amplificadores de gramofones; (3) os seios, por discos de vinil; (4) há livros do lado esquerdo da cabeça-televisão; em síntese, apresentam-se inventos característicos da comunicação de massas. Nesse contexto, se, historicamente, o homem inventa e define meios de comunicação e expressão, na escultura de Paik o homem se define mediante tais meios. Contudo, se a forma da disposição dos rádios e dos televisores assume significados gerais e abstratos, ao dar à estátua seios e vestido, Paik a torna mulher; ao dar-lhe nome, ele a identifica e, nessa especificação, Nam June Paik convoca o corpo da escritora Gertrud Stein, realizando, na escultura, as potencialidades do corpo de uma terceira pessoa.

Na semiótica da *Body Art*, recapitulando, os artistas do corpo, além de se marcarem nas obras com vestígios do corpo ou de alcançarem a presentificação na arte performática, eles exploram as potencialidades do próprio corpo, assumindo outros papéis sociais, conforme Andy Warhol no papel de drag queen em séries de fotografias. Assim, em meio a tais manifestações, na *Gertrud*, de Paik, semelhantemente, exploram-se potencialidades somáticas, com a diferença de que Nam June Paik, em vez de promover isso com o próprio corpo, remete ao corpo da escritora, quem não surge transformada em outro sexo ou em outras pessoas, mas convertida em robô; nessa conversão em mulher-máquina, o apelo sexual de robôs e andróides, com corpos esbeltos e sedutores, cede lugar ao apelo intelectual.

Gertrud Stein costuma ser celebrada entre artistas experimentais, colocando-se entre as primeiras escritoras a utilizar técnicas de escrita sintéticas e repetitivas, anunciando, logo nos primeiros anos do século XX, estéticas como o Minimalismo e a Arte Conceitual; a famosa frase "Rose is a rose is a rose is a rose.", parte do poema "Sacred Emily", pertence a Gertrud Stein. Isso posto, considerada símbolo da modernidade, uma vez transformada em máquina, seu talento de escritora e de revolucionária cultural alimenta, no tempo dos robôs, a inteligência artificial.

Por fim, observa-se que a robô de Paik se expressa amistosa e alegremente, contrariando a distopia pós-moderna, especialmente, quando se refere a máquinas apocalípticas, inimigas da humanidade, igualmente às máquinas dos filmes *Matrix*, *Exterminador do futuro* e *A era de Ultron*; a seu modo, potencializando Gertrud Stein, a robô de Paik se revela inventada por um artista de vanguarda e animada por uma escritora engenhosa.

a Bio Arte

Devido a sua importância na história da arte, não se deve esquecer de Eduardo Kac, o artista responsável pelo coelho fosforescente:



Eduardo Kac também assina, em parceria com Cairo Assis Trindade, a organização da *Antologia*, lançada em 1984, isto é, uma antologia da Arte Pornô realizada no Brasil; no livro, entre vários poetas da literatura brasileira, tais quais Paulo Leminski, Glauco Mattoso, Leila Micollis e Braulio Tavares, consta o próprio Eduardo Kac. Em 1984, a ditadura militar, que assolou o país desde 1964, encontra-se no fim, porquanto os anos 1980 se configuram os anos da Abertura Política; na época, mesmo timidamente, a *Body Art* brasileira foi efetivada por aqueles artistas. Isso posto, eis o manifesto da Arte Pornô, de maio de 1980, endossado, entre outros, por Eduardo Kac:

Movimento de arte pornô
(manifesto feito nas coxas)

Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas;
Masturbação literária não gera porra nenhuma;
Arte é penetração e gozo;
Tregar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo;
O Pornopoema vai por no poema;
Os caras do poder baixam o pau com medo de baixar as calças... e acabar levando pau;
A rapaziada tá cagando para a Literatura Oficial;
Pela suruba literária: um processo concreto da práxis marginal na sacagem tropical e o escambau;
O Poema Pornô taí para abrir as pernas e as ideias;
Viva o BUM da poesia em toda arte, em toda parte.

De *Antologia*, eis o poema “Gênesis” e uma fotografite, duas obras de Eduardo Kac:

O ateu primeiro
cumeu o cu da madre

o bundista deu a bunda
mamou nu peito do padre

o muçulmano se perdeu
com o chefe do terreiro

o pai de santo sentiu
o pau do cardeal e sentou

na boca bacana da freira
a menina protestante gozou

e o rabino enrabado rezou
nu bacanal de sexta feira

uma suruba safada e sacana
q a todos aceita e irmana



Nessas circunstâncias, se, no início do século XXI, no Brasil ainda se expressam discursos e valores provincianos – com alguns brasileiros, frequentemente, orgulhando-se disso –, na década de 80, presenças do corpo, tais quais as colocadas em questão pela *Body Art*, pareciam impensáveis, para mais, quando, mediante o corpo, discute-se a pornografia enquanto arte. Dessa forma, uma vez contextualizado, o trabalho de Eduardo Kac se torna revolucionário.

Em vista disso, o manifesto da Arte Pornô, embora se vincule à literatura, aponta para a poesia performática, na qual o corpo do poeta se presentifica, caracterizando manifestações da *Body Art*, pois o poeta performático se somatiza, atuando não apenas com a voz, mas com o corpo todo; a importância do corpo aparece, ainda, no poema “Gênesis”, quando, por meio dele, as morais religiosas e suas respectivas mazelas se colocam a prova.

Em seguida à Arte Pornô, Eduardo Kac participa da Bio Arte, valendo-se da engenharia genética para a criação artística, como no coelho fosforescente. A Bio Arte lida diretamente com a engenharia genética; cuida-se, nas palavras do próprio Kac, da arte da vida, atendendo, diretamente, à criação dos seres vivos. Evidentemente, com isso se suscitam discussões éticas, entretanto, nem tudo precisa se tornar distópico; o bio artista não se identifica, necessariamente, com o doutor Frankenstein, cuja prática pende antes para a Necro Arte, vagando entre túmulos em busca dos mortos... a Bio Art se revelará, provavelmente, a *Body Art* do futuro.

Enfim, entre as personagens dos quadrinhos e do cinema, cabe indagar se, no mutante Fera – a vivido pelo ator Nicholas Hoult, nos filmes dos X-Men – ou na alienígena Gamora – a vivida pela atriz Zoe Saldña, nos filmes dos Guardiões da Galáxia – configuram-se prenúncios do corpo humano nas próximas décadas:



outros corpos

Aguardando o futuro das próteses robóticas e da Bio Arte, o presente se apresenta plural quanto às valorizações do corpo; felizmente, o mundo contemporâneo parece distante dos corpos nazistas. Dessa maneira, prosseguindo nos tópicos do corpo e sentido, compensa, embora não se considerem *Body Art* em sentido estrito, discorrer sobre as valorizações artísticas desses outros corpos; para tanto, escolhem-se quatro personalidades, uma da ficção e, as demais, da vida social: (1) a imperatriz Furiosa, personagem de *Mad Max: a estrada da fúria*, vivida pela atriz Charlize Theron; (2) a modelo Victoria Modesta; (3) o ator Peter Dinklage, o célebre Lord Tyrell, de *Game of Thrones*; (4) o modelo Rick Genest, conhecido por Zombie Boy.

No mundo do cinema, celebra-se a estética nazista no filme *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl; logo na abertura, a famosa estátua grega do *Discobolus*, atribuída a Myron, ganha vida e completa seu movimento, lançando o disco no ar. Naquele contexto histórico, enquanto imitação enviesada da cultura greco-romana, no nazismo cultua-se a perfeição, consequentemente, no corpo nazista não aparecem deficiências físicas; em princípio, não haveria lugar, entre os nazistas, para coxos, deficientes visuais, obesos, pessoas de baixa estatura, calvos etc. Desse ponto de vista, faltam braços à Vênus de Milo, somente, porque eles se perderam no decorrer do tempo e das adversidades sofridas pela estátua.



Em qual estética, contudo, concebe-se uma Vênus sem braços? No filme *Mad Max: a estrada da fúria*, de 2015, do diretor George Miller, a personagem Furiosa não possui o braço esquerdo, cuja falta em nada lhe prejudica, conseguindo dirigir, atirar e,

inclusive, salvar as companheiras, todas com dois braços; além disso, sua beleza, longe de se abalar, intensifica-se pela ausência do membro, não devido a exotismos, mas por discuti-la entre os valores eróticos tematizados no filme.



Tal sexualidade parece estranha, insinuando-se como novidade apenas para puritanos ou desinformados, mas a falta de membros e a presença de cicatrizes se tornam, para muitos, paixões eróticas; somente culturas provincianas projetam sobre deficientes físicos valores negativos, sejam eles estéticos ou morais. Nesse contexto, se a Furiosa representa a emancipação feminina, ela também representa a emancipação do deficiente físico enquanto símbolo erótico; semelhantemente, fora do mundo de Mad Max, a modelo Victoria Modesta, no mundo da moda e sem a perna esquerda, expressa emancipação semelhante:



Entre tantos corpos diferentes, o corpo de Peter Dinklage, o Lord Tyrell, de *Game of Thrones* encaminha discussões parecidas; entre atores inseridos nos padrões convencionais de beleza, feito Emilia Clarke, Lena Headey e Nikolaj Coster-Waldau, Dinklage impõe o próprio padrão que, aliás, representa boa parte da população mundial. Pessoas pequenas, deficientes físicos e mentais, cadeirantes etc. não precisam se excluir esteticamente; não se trata de corresponder ou não a ideais supostamente clássicos, mas, isto sim, da construção da beleza. Diga-se de passagem, sempre foi assim, porquanto estética significa semiótica e não, fato natural; em outras palavras, não existe beleza pré-determinada, idealizada em deuses ou em segmentos áureos, ocorrendo, em verdade, a construção de belezas mediante práticas sociais.

Por fim, se com o corpo se afirmam práticas culturais na natureza, configura-se, ainda por meio dele, a morte no seio da beleza; tal presença, no caso, expressa-se no corpo do modelo Rick Genest, o Zombie Boy.



Entre os artistas e personagens citados, o corpo de Rick Genest se aproxima do conceito de *Body Art*, pois tatuagens e piercings indicam interferências no corpo; no conceito geral de *Body Art*, mencionam-se, em regra, tais intervenções. Desse ponto de vista, a manifestação do corpo tatuado difere dos corpos de pessoas pequenas e ou daqueles com questões físicas, feito os corpos de Victoria Modesta e Peter Dinklage; contudo, na medida em que a *Body Art* traz a consciência corporal para o campo da arte, refletindo sobre a diversidade somática, a modelo italiana e o ator estadunidense terminam por participar da mesma prática estética e social.

bibliografia

ASSIS SILVA, I. (org.) (1996). *Corpo e sentido*. São Paulo: UNESP.

AZEVEDO, S. M. de (2017). *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.

KAC, E. e TRINDADE, C. A. (1984). *Antologia: arte pornô*. Rio de Janeiro: Codecri.

O'REILLY, S. (2009). *The body in contemporary art*. Londres: Thames &Hudson.

THOMAS, N. (2014). *Body art*. Londres: Thames &Hudson.

WARR, T. (2000). *The artist's body*. Nova Iorque: Phaidon.

São Paulo, 11 de agosto de 2026