

# Corpo e imagens replicantes

*Maria Bernardete Ramos Flores<sup>1</sup>*

**Resumo:** *Corpo, imagem, replicantes.* De que forma esses termos se entrelaçam? O corpo vive as implicações culturais que o levam a se reproduzir como cópias, sob o efeito das maquinarias de subjetividades em série. Porém o corpo replica, reage, inventa formas de singularizações. Na atualidade, a mistura entre humano, técnica e ciência reformula cada vez mais as noções herdadas do humanismo tradicional e inventa outras formas de viver, de criar e de imaginar nosso corpo.

**Palavras-chave:** Corpo. Representação. Replicante. Humanização.

## **Abstract**

*Body, image, replicates.* How these terms are intertwined? The body lives the cultural implications that lead him to play as copies, under the effect of machineries subjectivities in series. But the body replica, reacts, invents ways to singling. At present, the mix between human, technical and science more and more reformulates inherited notions of traditional humanism and invents other ways to live, create and imagine our body.

**Keywords:** Body. Representation. Replicates. Humanization.

---

<sup>1</sup> Doutora pela PUC/SP, com Pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa e University of Maryland, é Professora Titular em História Cultural na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC e pesquisadora CNPq.

“Somos historia, somos memoria, somos imagen.”

(José Luis Molinuevo)

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho.”

(Denise B. de Sant’Anna)

Quando recebi o convite para fazer uma palestra no *VI Seminários de dança*, fiquei um tanto perplexa diante do tema do evento: *Corpo performático: fazeres e dizeres na dança*<sup>2</sup>. Não sendo eu bailarina, o que poderia dizer sobre dança? Demorei bastante para pensar num título, meu segundo desafio, que fizesse alguma relação. Afinal, o título enuncia, de entrada, as conexões entre conceitos e bases teóricas que façam algum sentido numa fala de 50 minutos, diante de uma plateia de dançarinos, num espaço próprio de artistas. Tentarei, então, juntar os três termos que elegi para compor o título enunciado – *corpo, imagem, replicantes* – que, de modo geral, se ligam às minhas próprias pesquisas e espero que façam, de alguma forma, ressonância com o tema do seminário.

## Corpo

Lugar de inscrição, armazenagem e transporte de signos, suporte da memória, o corpo é nosso velho conhecido, embora, paradoxalmente, nunca se deixa conhecer realmente. Se conse-

guíssemos ler o que está nele inscrito, se dominássemos esse tipo de leitura, declara Michel Serres<sup>3</sup>, poderíamos decifrar sua história, suas atribuições e suas ondulações como se estivéssemos diante de um livro aberto; sobre sua dança, seu desejo e sobre as máscaras e estátuas de sua cultura, poderíamos igualmente decifrar a enciclopédia de suas descobertas. Como um virtual, um devir constante, o corpo é potência, intensidade, fluxos, versátil, adaptável, performático, que recorda e esquece, que pode mais e pode menos do que acredita poder.

Serres afirma que a união da alma ao corpo ou ao que entendemos como somático é tão clara e, ao mesmo tempo, tão difícil de entender quanto a relação do *software* com o *hardware*. As novas informações que um *software* introduz no *hardware* metamorfoseiam o antigo computador em um novo; da mesma maneira o corpo se metamorfoseia por meio de seus gestos e imitações. Gilles Deleuze, ao retomar a questão deixada por Spinoza, de que não se sabe o que pode o corpo, diz que nenhuma pessoa tem condições de saber “o que pode um corpo”, porque ninguém conhece os limites de suas afecções. Seu poder de ser afetado é constante, qualquer que seja a proporção das afeições passivas e das ativas<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Este texto foi apresentado no Seminário de dança / Festival de dança de Joinville, em julho de 2012.

<sup>3</sup> SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 78.

<sup>4</sup> DELEUZE apud JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 109.

## Imagem

Para expor o que pensei sobre o segundo termo do título, *imagem*, começo fazendo referência a dois relatos míticos que fundam nossa condição de humanos. 1) O mito da caverna: Platão narra a história de alguns humanos que nasceram e cresceram numa caverna, sem nunca sair dali; ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder mover-se, forçados a olhar somente para a parede do fundo, onde são projetadas sombras de outros homens que estão fora e que mantêm acesa uma fogueira. Das paredes da caverna também ecoam sons, de modo que os prisioneiros pensam que são sons das falas das figuras projetadas. Desse modo, os prisioneiros julgam que as sombras, as imagens projetadas na parede, sejam a realidade. Esse mito acompanha a história do conhecimento no Ocidente. O que vemos à nossa volta, afinal, são imagens ou realidades? Como chegar à realidade por trás da aparência que nossos olhos veem? Ou, a aparência é o próprio real? Será que o Outro que vemos diante de nós não nos aparece como um *tamatguchi*, aquele brinquedinho japonês que consiste em cuidar de um animalzinho virtual que existe por trás da telinha? 2) O relato bíblico do Gênesis traz que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e a mulher à imagem do homem: somos cópias, portanto, e, condenados à propriedade de cópias, vivemos na busca da perfeição, desde a representação de Eva e de Adão no Paraíso, passando por toda a iconografia artística, na história

da arte, até a modelagem de corpos de modelos e misses que servem de parâmetro de beleza no nosso cotidiano. Com base na interpretação dos dois mitos, Molinuevo afiança: “Somos história, somos memória, somos imagem”<sup>5</sup>.

A antropologia e a filosofia da imagem têm demonstrado que “somos bancos de imagens vivos – colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entram em nós, elas não param de se transformar e de crescer”<sup>6</sup>. O projeto de toda a vida de Aby Warburg foi o de compreender o problema da sobrevivência das imagens, ou seja, a reutilização de figuras antigas e a imitação de antigos modelos culturais. Diante dos relevos de Adolf von Hildebrand, Warburg viu, respectivamente, a sobrevivência da Antiguidade nas suas duas acentuações de movimento: a tendência dionisíaca na exageração e a tendência apolínea no autocontrole. As representações de figuras com formas de ninfa na pintura do Renascimento, inspiradas não só na poesia, como também na arte figurativa, suscitaram-lhe a tese da constante irrupção de imagens que sobrevivem ao longo do tempo.

Para Warburg, a razão pela qual a ninfa estava tão intensamente carregada de significado, na sua inesperada reaparição em meio ao mundo florentino burguês, se encontra no fato de que essa figura tinha já um posto no imaginário dos pintores contemporâneos. Os cabelos ondulados e os vestidos levantados pelo vento recordam os detalhes que

<sup>5</sup> MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 44.

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 39.

conferem ênfase dramática aos gestos de seus protótipos antigos: as ménades, representadas sobre os sarcófagos e urnas funerárias<sup>7</sup>.

Burucúa nos chama a atenção para não cairmos na tentação de achar que, diante da persistência, no caso da ninfa, nos achemos ante uma regularidade, uma constante da história cultural do ocidente, a qual derivaria de uma espécie de lei geral em termo de encaideamento e de reprodução mecânica de processos psíquicos causados por visão regular da jovem em movimento. Se Warburg, no seu projeto denominado *Mnemosyne*, compôs o Atlas iconográfico das *Pathosformeln* – imagens sobreviventes – do Ocidente, insistiu, contudo, na identificação do particular e próprio que encerra cada citação da ninfa na larga série. Trata-se de descobrir o desvio individual de uma aparição nova da ninfa com respeito às aparições anteriores, para desmontar nelas o que é igual e contínuo dos anteriores e o que é diferente e instala a novidade no mundo. “Porque finalmente la historia humana es esa paradojo de una vida que sentimos ininterrumpida y hasta cíclica pero, al mismo tiempo, siempre nueva, única e irrepetible”<sup>8</sup>.

Didi-Huberman diz que, para Warburg, a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, uma

cristalização, uma condensação particularmente significativa do que se chama cultura em um momento de sua história. Em resumo, a imagem não é dissociada do agir global dos membros de uma sociedade, nem do saber próprio de uma época, nem da crença: ela reside em outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi o trabalho de história da arte no continente negro da eficácia mágica – mas também, litúrgica, jurídica ou política – das imagens. “Façon d’interroger, au cœur même de leur *histoire*, la *mémoire* à l’œuvre dans les images de la culture”<sup>9</sup>.

## Replicantes

A palavra replicante vem de réplica, do latim *replicatione*. No dicionário Houaiss, replicante é a pessoa que replica; como termo jurídico: aquele que apresenta a réplica. O verbo replicar: 1 – responder a objeções, a acusações; contestar, refutar; 2 – dizer como réplica ou como explicação; acusar com réplica. No dicionário Aurélio, réplica é ato ou efeito de replicar; replicante: o que se replica, que faz objeção, refutação, replicação. Art. Plásticas: cópia de uma escultura, de uma pintura, etc. Jurado: acusação complementar, uma vez acabada a defesa, e por sua vez, se complementa com a tréplica. Na música: Ritornelo.

Portanto, a palavra replicante

<sup>7</sup> WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005, p. 23.

<sup>8</sup> BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: FONDE de Cultura, 2002, p. 131.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 48.

remete tanto à ideia de cópia ou duplicata como à de resposta ou contestação. Mas a inspiração para o termo replicante presente no título desta palestra me veio do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), adaptação de uma novela de Philip K. Dike (1968). Replicante é o nome dado aos seres artificiais, aos androides, indivíduos construídos à imagem e semelhança do homem. Em certo momento do filme, um grupo deles torna-se insubordinado e parece adquirir cada vez mais características humanas, enquanto os humanos parecem adquirir características não humanas. Ao fim, as questões que afligem os replicantes – querer ter mais anos de vida – acabam por se tornar as mesmas que afligem os humanos. Num diálogo da androide Pris, ela diz: “Não somos computadores, somos seres vivos”. E J. F. Sebastian, um dos criadores dos replicantes, sofre de envelhecimento precoce (síndrome de Matusalém) e, tal como os androides, tem poucos anos de vida.

### **Deslizamentos**

Com o nó que enlaça, portanto, corpo e imagens replicantes, pretendo refletir sobre nossa condição de humanos, sobre a condição de nosso corpo, que ao fim e ao cabo é o que temos de mais concreto. O corpo sofre as determinações culturais que o levam a se replicar, a se reproduzir como cópias, sob o efeito das maquinarias de subjetivida-

des em série. Porém o corpo replica, reage, inventa formas de singularizações. Filmes como *Blade Runner* (1982), *Matrix* (1999), *Inteligência artificial* (2001) representam uma reflexão científica que interroga sobre a realidade da figura humana e pulveriza a noção de humano. Juntamente com as invenções de androides, ciborgues, homens-máquina e pós-humanos, os estudos culturais com as discussões sobre práticas e representações, os estudos pós-colonialistas com a afirmação de que não existe alma negra ou alma branca, os estudos feministas com a declaração de que não se nasce mulher, torna-se mulher, provocaram uma ruptura epistemológica, com impacto no pensamento sobre o descentramento dos eixos identitários do século XIX e do sujeito cartesiano.

Homi Bhabha<sup>10</sup>, ao analisar o livro de Jacqueline Rose, *Pele negra, máscaras brancas*, aponta três condições subjacentes ao processo de identificação: existir é ser chamado à existência em relação a uma *alteridade*, visível na troca de olhares entre Eu e o Outro, entre o nativo e o colono, por exemplo; o próprio lugar da identificação é um espaço de *cisão*; finalmente, a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. Bhabha trabalha com a ideia dos

<sup>10</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 76 e seguintes.

interstícios culturais – o *entre-lugares* –, lugar onde se pode introduzir a “atividade negadora” da cultura colonialista, da violência racista, das identidades hierarquizadoras de gênero, classe etc. “De que modo se formam sujeitos nos *entre-lugares*, nos excedentes da soma das *partes* da diferença (geralmente expressas como raça / classe / gênero, etc.)?”<sup>11</sup>.

Na fronteira – lugar por excelência da alteridade –, lugar do encontro da diferença, há um terreno deslizante, próprio para “a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”<sup>12</sup>. Nos *entre-lugares* pode-se interrogar, contestar e descobrir que as fronteiras do ser “estão perpetuamente em mudanças. Elas variam entre os indivíduos e no mesmo indivíduo, segundo os momentos do dia ou da noite, segundo as fases da sua vida, e elas encerram conteúdos diferentes”<sup>13</sup>. Nos *entre-lugares* pode-se questionar a identidade do sujeito cartesiano, racional, pensante e consciente, soberano e homogêneo, fechado, coerente e permanente na sua subjetividade; identidade que culminou na carteira de identidade, que faz de cada indivíduo uma entidade que tem um nome, um sexo, um endereço e uma profissão e também uma etnia,

que é um estrangeiro, um imigrante<sup>14</sup>.

Segundo Maffesoli, o indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. A pessoa constrói-se na e pela comunicação, com todas as potencialidades humanas: a imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão. É isso o que permite falar de “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do Eu<sup>15</sup>.

Daí a importância da noção de performance ao conectar diferentes formas de ação humana, em diferentes âmbitos – no teatro, nas artes em geral, e também, especialmente, na vida cotidiana, por meio das práticas incorporadas. Vivemos criando e projetando imagens a todo o momento diante das demandas variáveis de identificação, isto é, ser para um Outro, o que implica práticas, sempre provisórias, a construírem representações de si na ordem diferenciadora da alteridade e na ordem das competências que estamos dispostos a desempenhar. A performance artística, ademais, com suas exacerbações, talvez seja o que melhor possa responder à questão “O que pode o corpo?”.

## Metamorfose

O nacionalismo moderno com seu cortejo de práticas e discursos (imperialismo, militarismo, industrialismo,

<sup>11</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>13</sup> ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989, p. 102.

<sup>14</sup> MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, 1996, p. 305-306.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 201.

racismo), que se instaurou no Ocidente no período que vai da segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, fez emergir um rol de investimentos sobre a *perfectibilidade* humana. Se a perfeição pode ser incrementada, se o homem pode, pouco a pouco, num ilimitado grau, melhorar a si e sua espécie, o ideal de perfeição devia ser colocado como objetivo a ser alcançado na vida cotidiana, gradativamente. O liberalismo já havia apostado na *auto-perfectibilidade* para formar o caráter do indivíduo. O nacionalismo investiu na perfectibilidade da nação, mediante a política de raça, ou seja, por intermédio daquilo que Foucault denominou biopolítica, que consiste na intervenção no corpo da população para a melhoria da espécie. A perfectibilidade individual passa a ser vista, então, como parte da perfectibilidade da espécie humana, o que traz em seu bojo os princípios da teoria racial e a conseqüente, *nonsense*, classificação da humanidade em raças superiores e inferiores.

Quando, em 1869, Francis Galton publicou *Hereditary genius*, não desencadeou apenas a crença de que o controle da hereditariedade dos genes fosse garantia para a melhoria da espécie. Imprimiu também uma engenharia social que não colocava em dúvida de que a raça humana podia e devia ser metamorfoseada, melhorada, física, mental e moralmente. Outra contribuição, não menos importante, para a formulação da doutrina moderna de perfectibilidade veio do biologista francês

Lamarck, cuja obra, no início do século XIX, assegurou que os organismos animais podem ser classificados conforme uma hierarquia dada pela complexidade de seu esquema corporal, a partir do mais baixo ao mais alto nível de vida, e que cada órgão se desenvolve com o uso repetitivo, ou, ao contrário, seu não uso poderá enfraquecê-lo e até atrofiá-lo. Se o lamarkismo significa que o desenvolvimento dos órgãos é proporcional aos exercícios que executam, então o indivíduo pode consciente e substancialmente modificar seu esquema corporal e, ainda, passar para sua prole o grau de melhoria adquirido<sup>16</sup>.

### Réplicas humanas

A descoberta da peculiaridade plástica do corpo humano, do fato de que ele pode ser reparado, educado, fabricado, metamorfoseado, se por um lado foi vista de forma positiva como condição para a melhoria da espécie humana, por outro criou a sensação de insegurança diante das possibilidades abertas. Junto da noção de perfectibilidade, aparece um sentimento de incerteza diante da figura humana. O Dr. Frankenstein (1818), de Mary Shelley, feito de pedaços de cadáveres, é a metáfora, por um lado, do desejo da perfeição (uma espécie de super-homem é possível, ainda que na ficção). Por outro, Frankenstein não representa

<sup>16</sup> FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo* – ciência e arte na política da beleza. Chapecó, 2007.

apenas o poder de criação de um ser artificial. Nele também repousam algumas das principais questões que angustiaram os homens do século XIX: teme-se de que o conhecimento sobre a criação da vida seja proibido, já que o homem feito em laboratório se transformou num monstro assassino; teme-se de que a artificialidade da vida leve o homem à ruína; há o temor de que a criatura se volte contra seu criador e, ainda, de que a criatura se reproduza por conta própria.

O conto de Mary Shelley faz parte do movimento de proliferação de autômatos, considerados réplicas de humanos ou de animais – pássaros de madeira que cantam para marcar as horas no relógio da parede, pianistas de madeira que movimentam mecanicamente o teclado do piano, e tantos outros exemplos. Esses artefatos incidem sobre a crença na capacidade da máquina em simular um ser vivo. Autômatos, brinquedos animados e outros objetos mecânicos, museus de cera com suas figuras sinistras, as *fantasmagorias* (espetáculos cujas personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam por trás de uma tela branca transparente, que Benjamin tomou como paradigma para refletir sobre a modernidade) criaram um fascínio no homem do século XIX e ao mesmo tempo a dúvida sobre a própria realidade humana<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> O capítulo V – “A vida dos simulacros” – do livro *O corpo impossível* (MORAES, 2002) traz excelente abordagem desse contexto.

Nas letras, nas artes, na filosofia aparece o tema das incertezas em relação ao humano, expressando uma crise de identidade. No conto *O homem de areia* (1817), de Hoffmann, Natanael foi tomado por uma terrível loucura ao descobrir que havia se apaixonado perdidamente por uma boneca mecânica; o medo alastrou-se por toda a cidade, pois os amantes não tinham mais certeza se estavam diante de uma mulher verdadeira ou de uma boneca de madeira. *O médico e o monstro* (1886), de Stevenson, problematiza o misterioso deslocamento da sensualidade amorosa para a criminoso, violando a tênue fronteira entre o bem e o mal. No Dr. Jekyll embute-se em seu nome o médico assassino – *I kill* – em Mr. Hyde – *hidden* – esconde-se o mistério da conjunção entre o desejo de matar e amar. Indaga-se, assim, sobre os limites das necessidades humanas, sobre a ideia da supremacia do homem no universo, repercutindo numa recusa das formas seculares do antropomorfismo; recusa que, pelo menos desde o fim do século XVIII, entrando pelo século XIX, funda uma crise na representação da figura humana no pensamento europeu, dando asas à imaginação e a novas sensibilidades em relação às incertezas diante do corpo humano.

*As mentiras convencionais da nossa civilização* (1900), de Max Nordau, denuncia a sensação de que o mundo estava se desmoronando sob a perda da *função* da arte em representar o real. O mal traduzia-se em todas

as manifestações do espírito humano; dele estariam atacadas a arte, a literatura, a filosofia, a ciência positiva, a política e a ciência econômica. A literatura deixara de reproduzir a realidade; a arte deformara tudo; o pessimismo é a moda filosófica; Schopenhauer é o Deus da época<sup>18</sup>. Quando Otto Weininger se suicida, aos 23 anos de idade, em 1903, seis meses após a publicação de *Sexo e caráter*, Max Nordau foi o primeiro grande escritor a lhe render homenagem. Os dois comungavam do “desespero” de sua época, *pari passu*, com vários outros intelectuais. Um sentimento de crise de identidade estaria informando toda a arte de vanguarda, tanto como domínio da imaginação e da pura sensação quanto como manifestação de rebeldia contra as normas tradicionais.

Schreber, antigo presidente do Senado de Dresden, culto, inteligente e preparado para exercer a profissão de juiz, tinha passado sete anos como paranoico internado em várias clínicas quando tomou a decisão de colocar por escrito com todos os detalhes o que o mundo lhe pareceria no seu sistema de delírio. *As memórias de um neuropata* (1903), na acepção de Elias Canetti (1998), é um dos documentos mais fecundos para perceber como aquilo que parece o mais nítido está lá onde aparentemente se limita. “Eu também sou apenas um homem”, diz Schreber no início, “e por isso também estou sujeito

aos limites do conhecimento humano”. E projeta para si cinco futuras existências. E se metamorfoseia em várias; em uma delas aparece como mulher. Mas, para desespero de Schreber, sua intenção de fixar-se como mulher não durou muito tempo. O mundo desmoronava-se, “toda a humanidade tinha sucumbido”. Schreber considerava-se o único *real* sobrevivente. Ele acreditava que as poucas figuras humanas que continuava vendo – seu médico, os enfermeiros do estabelecimento ou outros pacientes, por exemplo – eram simples aparências. Eram “homens rapidamente esboçados”, que somente lhe eram simulados para deixá-lo confuso. Vinham como sombras ou como imagens e se dissolviam outra vez; ele naturalmente não as levava a sério. Todos os verdadeiros homens tinham sucumbido. Deus, se quiser ser eterno, só pode ser nervos, alma. Se se torna corpo, perecerá. Se se aproximar dos vivos poderá contaminar-se de corporeidade. Por isso, Deus gosta tanto dos cadáveres<sup>19</sup>.

### Manequins

Se as réplicas inquietaram no século XIX, na perspectiva da potência criadora que se descobre sobre o corpo, nas primeiras décadas do século XX aparece o tema dos manequins, que, congelados na imobilidade de um espaço praticamente fechado, acabam por

<sup>18</sup> NORDAU, Max. *As mentiras convencionais da nossa civilização*. [1900]. Lisboa: Francisco Luiz Gonçalves, 1909, p. 13.

<sup>19</sup> CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1998, p. 497-498.

transformar o corpo em coisa, conforme analisa Eliane Moraes<sup>20</sup>. Nele, a figura, particularmente a feminina, podia ser evocada como uma mera ilusão, um simulacro, para ser infinitamente repetida pelas ruas da cidade. Os manequins – associados aos autômatos – como se pode ver na obra *A grande autômata* (1925), de De Chirico – provocam sorrisos entre os surrealistas que os têm como seres mais mortos que os mortos, que reclamam prerrogativas de vida, que geram sentimentos inquietantes, que fazem interrogar sobre a realidade da figura humana. A grande mulher, como nos manequins, apresenta um rosto sem feições e o seu corpo gigantesco, composto de uma *assamblagem* de diferentes ferramentas: régua, esquadros, segmentos de molduras – parece um cavalete fragmentado. O artista oferece-nos a imagem de um monumento estruturado geometricamente, mas ao mesmo tempo nega a ordem, a volumetria e a simetria, das estátuas da Antiguidade.

Para De Chirico, o motivo do manequim não só servia para representar uma metáfora do corpo ou um meio de alcançar a coisa que é referida como humana, como também para trivializar as estátuas<sup>21</sup>. *As musas inquietantes* (1924), sobre o qual escreveu Valsecchi.

talvez seja o quadro mais célebre de De

Chirico. [...] É a hora do crepúsculo e sombras oblíquas são projetadas pelas estranhas figuras, estátuas decapitadas, manequins, colunas esculpidas, junto com instrumentos coloridos de um rito mágico e irônico. Há algo de absurdo nessas aparições; as cidades do silêncio são povoadas por criaturas de pesadelo ou de memória erudita que o sonho altera num ar de angústia e incerto escárnio<sup>22</sup>.

Na leitura de Argan, no quadro *As musas inquietantes*,

é inútil procurar significados recônditos, relações profundas: o significado, o princípio de relação é a negação de qualquer significado ou relação, a conversão consciente da realidade em não-realidade, do ser em não-ser. A pintura é especulação sobre a nulidade do ser; e, como especulação, não pode ter qualquer função<sup>23</sup>.

## Sobrevivências

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho”, disse Denise Sant’Anna<sup>24</sup>. Sim, é verdade. Porém existem imagens que se colocam no nosso horizonte como miragens gravitacionais. Imagens de musas e de Apolos infinitamente retornam como fantasmas. *O nu – um estudo sobre o ideal em arte* (s.d.), de Kenneth Clark, traça a história do nu masculi-

<sup>20</sup> MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.105.

<sup>21</sup> FLORES, Maria Bernardete R. Imagem e memória: as musas inquietantes. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 108.

<sup>22</sup> VALSECCHI, Marco (Direção). *Galeria Delta da pintura universal*. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1972, p. 734.

<sup>23</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 496.

<sup>24</sup> SANT’ANNA, Denise B. de. Horizonte do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

no e do feminino desde a Antiguidade grega até o modernismo europeu. Clark chama a atenção para o fato de que o padrão de perfeição, encontrado na forma visível da geometria, com expressão na escultura e na pintura, proporcionado ao espírito do homem ocidental desde o Renascimento até o século XX, é a memória do tipo físico peculiar que se cultivou na Grécia, entre os anos 480 e 350 a.C.<sup>25</sup>

O livro de Clark teve várias edições e traduções desde que foi publicado pela primeira vez, em 1956, na Inglaterra. Segundo Lynda Nead (1998), situa-se entre as obras que garantem o discurso histórico sobre a arte. Nele, a tradição clássica e idealizadora da representação adquire a força de uma norma cultural geral. Outros modos de representar – o nu-gótico, barroco, não europeu – são categorizados como transgressivos, como um “outro” cultural. Curiosamente, diz a autora, há pouco interesse em revisar ou rechaçar o “último clássico” sobre o tema do nu artístico<sup>26</sup>.

Nas primeiras décadas do século XX, a crença na possibilidade de intervenção no corpo para melhorá-lo, embelezá-lo, purificá-lo, seguindo os padrões da beleza clássica, ganha nova ênfase por meio das políticas nacionais, de cunho étnico-racial, passando pelo nazismo, os fascismos, os chamados estados novos como Brasil, Portugal, Espanha, Grécia, e até as chamadas

democracias liberais, como França, Inglaterra, Estados Unidos. Imagens da Antiguidade, de musas e de Apolos, são consideradas modelos de imagem ideal de homens e mulheres de carne e osso.

As teorias raciais formuladas no século XIX, que vinham perdendo credibilidade científica, ganham novos investimentos políticos, médicos e educativos na década de 1920. Em vários países, notadamente na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, o discurso da “regeneração racial” imiscuíra-se em vários programas político-institucionais, cuja aplicação prática passava a ser imprescindível para a “salvação da nação”<sup>27</sup>. Em 1925, *Mein Kampf*, de Hitler, fora publicado; *Hereditary genius*, de Galton, reeditado; algumas profecias anunciadas por Spencer, Wallace, os Darwin e, sobretudo, Haeckel e as Ligas Monistas tiveram sua reentrada no cenário político-literário<sup>28</sup>. Leonard Darwin, filho de Charles Darwin, dividia seu tempo entre combater a legislação de amparo aos pobres e promover a instalação de leis eugênicas já praticadas na América. Não só se tornara o líder do movimento eugênico na Grã-Bretanha, como também fora eleito presidente da Federação Internacional das Sociedades Eugênicas, em 1921. Em 1926, com a sociedade para a Educação Eugênica transformada em herdeira da Sociedade de Eugenia, fundada em 1907, Leonard Darwin publicou o tratado *The*

<sup>25</sup> CLARK, Kenneth. *O nu* – um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ulisseia, s.d, p. 34-35.

<sup>26</sup> NEAD, Lynda. *El desnudo feminino*. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998, p. 27.

<sup>27</sup> BIZZO, Nélío Marco Vincenzo. *Meninos do Brasil: ideias sobre reprodução, eugenia e cidadania na escola*. Tese (livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p. 96.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 91.

*need of eugenic reform*, concluindo: “Se a raça está deteriorando por causa de elevada taxa de multiplicação dos tipos mal-adaptados [...] o Estado tem o dever de evitar a procriação...”<sup>29</sup>.

Na arte, a escultura tornou-se o veículo mais visível do retorno da beleza clássica, como se pode ver nos nus de Aristid Maioll, o grande escultor do entre-guerras, do movimento estético denominado “retorno à ordem”. Na Alemanha os famosos nus de Arno Breker recriam a beleza helênica, representativa do homem viril como símbolo da pureza racial. No filme documentário *Olympia – Os deuses do estádio*, sobre as Olimpíadas de Berlim, de 1936, Leni Riefenstahl associa estátuas da Antiguidade clássica aos atletas. E o próprio complexo olímpico era ornamentado por inúmeras obras de arte, altares e estátuas de deuses e heróis, vencedores olímpicos, reis e generais da Grécia antiga. A beleza extraída de esculturas gregas contextualizada a elementos germânicos tornava-se uma espécie de emblema mítico, a celebração da beleza da forma humana. Ao mesmo tempo, corpos dos atletas, talhados pelos exercícios físicos, considerados continuadores ou restauradores da tradição, serviam de modelo para a escultura. Arno Breker usava como modelo atletas da equipe alemã. Por exemplo, a obra *Sege-rin*, esculpida para ornamentar o estádio, teve como modelo a lançadora de dados Otilia Fleicher, que ganhou medalha de ouro na sua modalidade<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>30</sup> CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Olimpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos*

## A técnica

Porém, se no otimismo de *Olympia*, Leni aproxima corpos de homens e mulheres esculpidos na pedra aos corpos dos atletas como cópias da beleza grega, criando um vínculo estético entre passado, presente e futuro, no filme de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), o medo da mecanização moderna põe em dúvida, por sua vez, o futuro do humano. O enredo é ambientado no século XXI, numa grande cidade governada autocraticamente por John, um poderoso empresário. A classe abastada e privilegiada vive na superfície, enquanto os operários, escravizados pelas máquinas, vivem em extrema miséria no subterrâneo da cidade. A metáfora é, por demais, evidente. A máquina conduz à destruição do indivíduo. Rotwang, um inventor louco que está a serviço de John, informa que seu trabalho está concluído: criara um robô à imagem do homem. Não haverá mais necessidade de trabalhadores humanos e, em breve, ninguém conseguirá diferenciar um ser vivo de um robô.

Antes mesmo da entrada em cena do robô, Freder acusara o pai de transformar as máquinas em novos deuses. Entre os trabalhadores, surge uma líder espiritual, Maria, com uma mensagem de esperança e de paz, que exorta os operários a aguardar por um intermediário que virá dialogar com a classe governante e libertará os operários da sua

Olimpícos de Berlim. *Classica*, v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.

existência miserável. John, então, ordena ao inventor que seu robô tenha a imagem de Maria e que se infiltre entre os operários para semear a discórdia e destruir a confiança que sentem por ela. Porém, cumprindo-se os planos de Rowtwang, não é só entre os operários que o robô Maria implanta a discórdia. Ao dançar de forma sedutora nas festas dos ricos, suscita um sentimento de luxúria e desejo que conduz a comportamentos humanos autodestrutivos; entre os operários o robô apela, ironicamente, à morte das máquinas. Privados das palavras apaziguadoras da boa e verdadeira Maria e incitados pelo ódio instilado pela Maria robô, os operários dão azo a toda uma série de atos violentos, destruindo as máquinas que alimentam e sustentam toda a *Metrópolis*, incluindo a Cidade dos Operários, que fica totalmente inundada.

Contudo, se a técnica assusta pela mecanização humana, há outro mito que aflige a humanidade: ao perder o Paraíso, o homem recebeu o castigo de ter de ganhar a vida com o suor do rosto. Desde então, sua natureza passou a ser a constante auto-criação para superar a vida animal. “El hombre empieza cuando empieza la técnica”, diz Ortega y Gasset<sup>31</sup> em *Meditación de la técnica*. Para o filósofo espanhol, a vida do homem é inventada, como se inventa uma novela ou uma peça de teatro. A vida humana seria então, na sua dimensão, uma

obra de imaginação? – pergunta o filósofo. Seria o homem uma espécie de novelista de si mesmo? É ele que forja sua figura fantástica e, ao realizar essa obra, faz-se técnico. A vida não é só contemplação, pensamento, teoria. A vida é produção, fabricação, portanto, há latente no homem a técnica, e não se pode afirmar que o mundo corporal seja a-mecânico<sup>32</sup>.

Os efeitos da técnica sobre as coletividades e os indivíduos vinham causando inquietações filosóficas, antropológicas e sociológicas e se transformando em tema do pensamento dos maiores intérpretes da crise pela qual passava a Europa, nos albores do século XX, como Spengler, Heidegger, Simmel, Ortega y Gasset, Keyserling, os quais, de modo geral, tiraram a seguinte conclusão: já que a técnica é inexorável e, ao mesmo tempo, contraditória, escravizadora de homens e promessa de felicidade iluminista, o que resta esperar? Que a técnica na sua potência libere o homem do fardo do trabalho.

Como exemplo, vemos o autômato do filme *A invenção de Hugo Cabret* (2011), ambientado nos anos de 1930, em Paris. Hugo herdara do pai a capacidade de consertar quaisquer coisas e, também, um autômato que havia sido achado em um museu junto com um diário que o pai escrevera sobre como consertá-lo. Hugo passa seu tempo livre tentando achar peças para colocar sua herança a funcionar; ele se rela-

<sup>31</sup> ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 45.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 33.

ciona com o autômato como a querer descobrir nele um fio de humanidade, uma mensagem ou a reconquista de um afeto perdido com a morte do pai. Hugo não é seu inventor, mas quer ajudá-lo, quer consertá-lo, quer salvá-lo para salvar-se a si mesmo. Nós, espectadores, sentimos que a qualquer momento se rompa a finalidade predeterminada da máquina, que o autômato se humanize e que preencha o vazio que atormenta a vida do menino que perdera o pai. E, de fato, a capacidade de desenhar do autômato, a semelhança de seu criador, conecta Hugo com a memória perdida.

### Os ciborgues

Se os robôs representam o fato de que as máquinas recebem qualidades humanas, fazem confundir as fronteiras entre humano e artefato técnico, como se viu em *Blade Runner* e, agora, na recente novela *Morde e assopra* (2011), de Walcir Carrasco. O robô dessa novela, criado por Ícaro à imagem de sua falecida esposa, representada pela atriz Flávia Alessandra, é programado com as mesmas lembranças da mulher. Toca piano e, aos poucos, vai adquirindo personalidade e sentimentos.

Já nos ciborgues, frutos da cibernética, é o próprio corpo, é o próprio humano que recebe a potência da técnica e da ciência. A mistura entre humano, técnica e ciência reformula cada vez mais as noções herdadas do humanismo tradicional e inventa outras formas de viver, de criar e de imaginar

nosso corpo. No filme *Mulheres perfeitas* (2004), os homens da cidade, por meio de um programa computadorizado, implantam *chips* no cérebro das suas mulheres e as transformam em ciborgues. Elas se tornam eternamente felizes, obedientes, belas, potencializadas em suas qualidades, corrigidas de seus defeitos, o que resulta num alto desempenho, tanto sexual quanto como esposa e dona de casa, dentro de um padrão estético. O tema do filme é uma crítica feminista à sociedade patriarcal norte-americana, mas podemos tomá-lo como exemplo para pensar que a era da revolução digital tem consequências profundas para a vida humana e nos leva a concluir que a potência do corpo humano é sem limites.

A noção de ciborgue como homem-máquina fascina a uns e assusta a outros. O ciborgue anuncia a imagem performática do pós-humano, como resultado das promessas da ciência e da tecnologia. No nosso cotidiano, o corpo ideal do *body building* – atlético, *sexy* e *clean* – tem sido analisado como reflexo desse pensamento cibernético com impacto numa nova postura estética do corpo que toma forma ante a valorização da performance: o que é belo está, cada vez mais, relacionado com o desempenho desejado. Na perspectiva da performance, as máquinas de musculação, as próteses estéticas, as intervenções cirúrgicas, a toxina botulínica, a cosmética, os anabolizantes, os complementos alimentares, os *diet* e *light* são meios que a tecnologia disponibili-

za para atingir um corpo de alto desempenho, essencialmente performático e que se anuncia como pós-humano ou corpo-passagem de informações, e não corpo-invólucro ou recipiente de uma substância pensante.

## O pós-humano

A primeira ordem de perguntas que nos vem à mente seria: Quais os perigos a serem avaliados diante da possibilidade ilimitada de intervir no corpo? No que estamos nos tornando? Adorno temeu a emergência de uma sociedade totalmente administrada pelo poder da informática e da mídia; Horkheimer, o domínio da razão instrumental; Marcuse, a redução ao homem unidimensional. As reflexões mais recentes, diante dos novos processos advindos da digitalização do corpo e da engenharia genética, com as implicações nas composições híbridas entre homem e máquina, orgânico e inorgânico, clonagens e manipulações genéticas, tendem para os discursos ligados ao universo pós-orgânico, pós-biológico e pós-humano. Ainda se mostra válido persistirmos dentro das margens tradicionais do conceito de homem? – pergunta Paula Sibilia<sup>33</sup>. Ou, pelo contrário, seria talvez preciso reformular essa noção herdada do humanismo liberal e inventar outras formas, capazes de conter as novas possibilidades que estão se abrindo? O corpo

humano, como uma figura orgânica, é obsoleto? Paula Sibilia considera que não é tão simples assim. “O corpo biológico ainda se ergue. E a sua materialidade se rebela: por vezes, ele parece ser orgânico, demasiadamente orgânico. A teimosia do sensível persiste, o homem parece estar enraizado em sua estrutura de carne e osso. Ao menos, talvez, por enquanto”<sup>34</sup>.

Laymert Garcia dos Santos, por sua vez, considera que essas novas tecnologias apontam para a emergência do Além-do-Homem nietzscheano, a liberação da vida no próprio homem em benefício de outra vida. Afinal, diz ele, a história humana não pode ser modelada pela história natural porque seus mecanismos de seleção sempre foram não naturais. A evolução do humano se faz por processos artificiais. O homem torna-se humano quando, ao lutar contra suas feridas, complementa seus processos fisiológicos, recorre a toda sorte de artifício, inventando instâncias reparadoras e criadoras – técnica, cultura e linguagem – que superam as fragilidades de seu organismo. A evolução do humano se dá não na adaptação darwinista e na conservação, mas em sua desadaptação, em sua exposição às afecções e na acumulação de forças que resistem dentro de si e buscam uma resolução<sup>35</sup>.

O filósofo Michel Serres também apresenta argumentos otimistas. Ele considera que, com as novas tecnologias, esta-

<sup>33</sup> SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 18.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>35</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. *Polítizar as novas tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: 34, 2003, p. 314-315.

mos entrando numa nova sociedade, a “sociedade pedagógica”, em que qualquer um pode ter acesso a um número muito grande de informações, em qualquer lugar. A “era do conhecimento”, maravilhosamente, coloca-se diferente da “sociedade de controle”, pensada por Deleuze, das coleiras eletrônicas, própria da sociedade de consumo, e diferente também da “sociedade disciplinar”, pensada por Foucault, do homem produtivo, da sociedade industrial. A internet, afirma Serres, veio para dar acesso a todos à informação. As universidades à distância, em toda a parte e sempre presentes, substituirão os *campi*, guetos fechados para adolescentes ricos, campos de concentração do saber. Pode-se viver agora, conforme o filósofo, como Robin Hood. Na floresta, fora do espaço jurídico, num espaço do não direito, toda espécie de criação é possível. Nas florestas, à noite, o oposto das Luzes, diz ele, viveram as bruxas, mulheres camponesas, excluídas das universidades, que, no entanto, chegaram a certo número de plantas desconhecidas do farmacêutico, venenos, remédios etc. De certa maneira, há uma bruxa nas novas tecnologias, conclui Michel de Serres<sup>36</sup>.

A biopolítica tinha como meta capturar a vida para controlar, disciplinar e medicalizar os corpos dos indivíduos para transformá-los em força produtiva e signo racial, deixando-os morrer ou fazendo-os viver<sup>37</sup>; a biotecnologia

aponta para a criação da própria vida, combinando orgânico e inorgânico, natural e artificial, alternando o código genético, criando novas espécies, fazendo clonagens. Assistimos à passagem do homem-máquina para o homem-informação. O homem supera as suas próprias limitações biológicas. A vida, decifrada pelo manual de instrução inscrito no código do DNA, com a ajuda dos instrumentos digitais, deixou de ser um mistério. A morte, momento final irreverente irreversível, agora é declarada tecnicamente, com decisões a serem tomadas: interromper o suporte artificial, autorizar a extração de órgãos para transplante, efetivar o enterro ou conservá-lo por meio da criogenia.

No entanto a capacidade de a vida poder ser artificialmente manipulada possibilitou aos eugenistas operacionalizarem técnicas biológicas para programarem a melhoria das “raças”, no contexto dos nacionalismos étnicos. Conhecemos o ápice dessa política: os experimentos nazistas e os campos de concentração. Mas esses não foram os únicos. Todas as nações, desde os totalitarismos, passando pelas ditaduras estados-novistas até as democracias liberais, colocaram em prática os meios para a “melhoria racial”, investindo na geração da prole saudável, bela e branca, excluindo, reprimindo e estigmatizando os feios (diga-se, os braquicéfalos, os mais escuros, os de menos estatura), os loucos, epilépti-

<sup>36</sup> GRUPO HEC MANAGEMENT. Nuevas tecnologías y lo virtual. Acta de la intervención de Michel Serres. *Revista de Extensión Cultural*, p. 75-81, dez. 2010.

<sup>37</sup> FOUCAULT, Michel. *Genealogia del racismo*.

De la guerra de las razas ao racismo de Estado. Madrid: La Piqueta, 1992, p. 249.

cos, homoeróticos, sífilíticos, tarados, as prostitutas, os masturbadores, todos enquadrados na categoria “degenerados”, portadores de “anomalias”. Se há potência na artificialidade da vida, corremos também riscos na sua manipulação.

### À guisa de conclusão

Sueli Rolnik<sup>38</sup> afirma que a arte “constitui um manancial privilegiado de potência criadora ativo na subjetividade do artista e materializado em sua obra”. Ou como lembra Forest Pyle<sup>39</sup>, “quando fazemos ciborgues – ao menos quando o fazemos nos filmes – também fazemos e desfazemos nossas concepções sobre nós mesmos”. Nos anos de 1930, Hans Bellmer produziu uma série de bonecas desmembradas, de beleza mórbida contida no cenário de decadência urbana, erotismo e abuso físico. Todavia as bonecas eram também uma arma de combate ao fascismo da época, uma ofensiva crítica a uma ideologia do perfeito e puro nazista<sup>40</sup>. A aparência das bonecas assemelha-se a autômatos desequilibrados, reproduções humanas de contornos roliços, e mesmo fálicos, ou simplesmente seres mecanizados

sem força motora para agir nem capacidade para lutar pela sua vida e dignidade. O mais fascinante nelas, ou o mais chocante, são as suas anomalias que produzem corpos sem nenhuma construção narrativa das esculturas. As suas anomalias configuraram corpos plásticos e fragmentados com personificações móveis, passíveis, adaptáveis, articuláveis e incompletas.

Entretanto hoje, citando mais uma vez Sueli Rolnik, a anomalia dos artistas é festejada! Ela faz girar o mercado da arte. Sua obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou. Ela agrega valor de *glamour* cultural à moda. Ao artista não clonado restam, em geral, poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*, *design*, publicidade etc. No meio da arte o capitalismo renovado vai encontrar os artífices de suas clonagens. “A mesma desestabilização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com a órbita do mercado”<sup>41</sup>.

De minha parte, no entanto, gostaria de concluir esta fala lembrando Deleuze, citado no primeiro dia deste VI Seminários de Dança, por Hélia Borges. Para Gilles Deleuze, a arte cria pensamento. O objetivo da arte seria o de dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida não estabilizada, à vida como força inorgânica. A pintura de

<sup>38</sup> ROLNIK, Sueli. Despachos nos museus. Saiba-se lá o que vai dar. In: RAGO, Margareth et al. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 311.

<sup>39</sup> PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. *The cybercultures reader*. Londres: Routledge, 2000, p. 124.

<sup>40</sup> Informação disponível em: <<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>.

<sup>41</sup> ROLNIK, S. Op. Cit., p. 310-312.

Francis Bacon, desfazendo o rosto e o organismo, em vez de correspondências formais, constitui zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade, ao plasmar na figura humana a potência inorgânica que anima o corpo<sup>42</sup>. Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari conceberam o corpo sem órgão, o corpo inorgânico, um corpo-devir, como luta contra a subjetividade hegemônica, contra as identidades fixas, contra a lógica binária/dualista ligada à reflexão clássica da “árvore-raiz, o pensamento vertical. Em oposição, nosso pensamento deve ser ‘rizoma’, que se espalha, que se derama, feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por intensidades”<sup>43</sup>. Somente intensidades passam e circulam. E o devir dançarino é a condição de todo devir, talvez aqui pensando em Nietzsche, que somente acreditava num deus que soubesse dançar. Só na dança percebemos a leveza do ser. Deleuze diz que é preciso passar por um devir-dançarino para mergulhar num processo de devir, pois o devir é dançarino. A dança liga o corpo ao mundo. Não é o sujeito que renasce no mundo – a relação sujeito/objeto é até negada –, é o corpo-mundo que se apresenta como acontecimento único. A dança é o desafio lançado ao impossível<sup>44</sup>. A dança, pura emoção sem nada querer comunicar, é o que melhor fala do corpo, escre-

ve Paul Valéry<sup>45</sup>. “A dançarina tem algo de socrático, ensinando-nos a andar, a nos conhecer um pouco melhor”<sup>46</sup>. Seu corpo desenraizado arranca-se sem cessar da própria forma; seus membros parecem querer disputar entre si a terra e o ar; sua cabeça parece ocupar o lugar de uma perna e a perna o lugar da cabeça. “Penso no poder do inseto, cuja inumerável vibração das asas segura indefinidamente a fanfarra, o peso, e a coragem!...”<sup>47</sup>.

Não somos uma fantasia organizada? [...] E nosso sistema vivente não é uma coerência que funciona, e uma desordem atuante? [...] Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e incompreensível? Que cacofonia de causas e de efeitos!...<sup>48</sup>.

Aqui encontramos Pina Bausch. Na interpretação do filósofo português José Gil, também citado por Hélia Borges, Pina faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do balé clássico, da dança moderna, do *music-hall*, do circo, da dança étnica, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. Trata-se de uma obra rizomática, cuja composição é alcançada depois de muitas ramificações. Os devires pululam nos jogos,

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 29.

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995, v. 1, p. 13.

<sup>44</sup> GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 197.

<sup>45</sup> VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 42.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 35-36.

nas mudanças bruscas de atitudes corporais e nas falas das personagens. Os espetáculos de Pina oscilam permanentemente entre processos de subjetivação que tendem a enrijecer os corpos segundo modelos pré-fabricados (gestos brutais masculinos, andar *sexy* dos corpos das mulheres) e movimentos de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez, no sentido da formação de subjetividades singulares. Há uma oscilação – diz José Gil – entre vetores de subjetivação e vetores de singularidades. A lógica geral visa à coexistência, à tensão e à passagem de um ao outro dos polos dos paradoxos – dançados ou representados ou representados-dançados<sup>49</sup>.

A dança de Pina, repetindo modelos e saltando para fora deles, fazendo o corpo dançante, entrega-se como abertura ao mundo por meio da recusa dos critérios determinantes dos modelos de representação; talvez possamos perceber o jogo dos replicantes, na sua inteira noção: copiamos, replicamos, somos réplicas de modelos culturais, mas não de forma sujeitada. Também somos replicantes rebeldes; sujeitos, nosso corpo é insubordinado, inventa novas “artes de ação” (performances), singularizadas.

<sup>49</sup> GIL. Op. Cit., p. 179-182.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

*As Bonecas de Bellmer*. Absurd moment. 19 nov 2006. Disponível em: <<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>. 07 mai. 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. *Meninos do Brasil: idéias sobre reprodução, eugenia e cidadania na escola*. Tese (livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: Fonde de Cultura, 2002.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1998.

CLARK, Kenneth. *O nu – um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

- CORNELSEN, Elcio Loureiro. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. *Classica*, v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995, v. 1.
- DIDI-HUBERMAN, George. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- FLORES, Maria Bernardete R. Imagem e memória: as musas inquietantes. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Tecnologia e estética do racismo – ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Genealogia del racismo*. De la guerra de las razas ao racismo de Estado. Madrid: La Piqueta, 1992.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRUPO HEC MANAGEMENT. Nuevas tecnologías y lo virtual. Acta de la intervención de Michel Serres. *Revista de Extensión Cultural*, p. 75-81, dez. 2010.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, 1996.
- MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 2002.
- MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino*. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998.
- NORDAU, Max. *As mentiras convencionais da nossa civilização*. [1900]. Lisboa: Francisco Luiz Gonçalves, 1909.
- ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. *The cybercultures reader*. Londres: Routledge, 2000.

ROLNIK, Suely. Despachos nos museus. Sabe-se lá o que vai dar. In: RAGO, Margareth et al. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SANT'ANNA, Denise B. de. Horizonte do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias*. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: 34, 2003.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALSECCHI, Marco (Direção). *Galeria Delta da Pintura Universal*. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1972.

WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005.

WEININGER, Otto. *Sexe et caractère*. Lausanne: L'Age d'Home, 1975.