

Trajectoria da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira

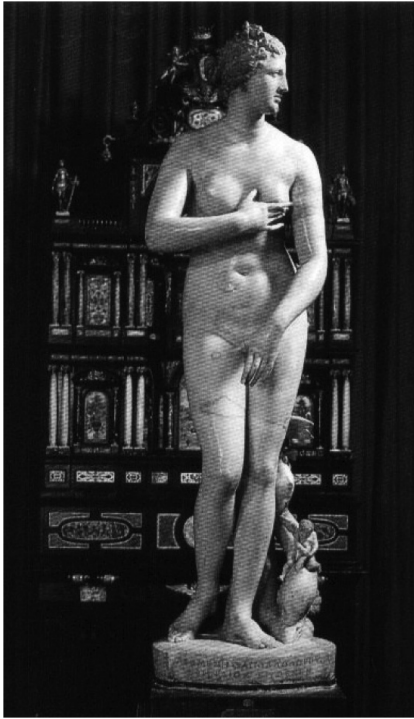
Ermelinda Maria Araújo Ferreira

O corpo feminino talvez seja o tema mais explorado ao longo da história da arte ocidental, e a diversidade de suas representações oferece um painel significativo dos papéis simbólicos a ele atribuídos através dos tempos. Alguns estudiosos, como W. J. T. Mitchell, chegam a afirmar que uma das mais fortes motivações que G. E. Lessing encontra no seu famoso tratado *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* para estabelecer a distinção entre as artes espaciais e as artes temporais é a rígida noção de poder e hierarquia entre os sexos. Assim, toda a arte pictórica em geral, por tender à imobilidade, seria tida como inferior à literatura. A mesma discussão ocorre nos discursos sobre o sublime: os grandes estilos artísticos são definidos numa terminologia que resgata o masculino (forte, vasto, poderoso), assim como os estilos ornamentais são definidos numa terminologia que resgata o feminino (delicado, gracioso, suave).

É marcante, por exemplo, a relação entre o gênero Natureza-morta na pintura a óleo europeia e o espaço feminino. O gênero Natureza-morta, com seus retratos de interiores domésticos e de objetos inanimados, não só foi considerado “feminino e menor” em oposição à pintura dita “elevada e masculina” – de temática mitológica, bíblica ou histórica – mas também o único “apropriado” para o exercício da pintura por mulheres. Embora comumente despovoadas e silenciosas, as Naturezas-mortas às vezes não se conformam em aludir ao humano de forma indireta, através dos seus adornos e/ou despojos materiais, e acabam recorrendo à representação direta de personagens. Coerentemente, os seres humanos, em geral mulheres, que invadem as pinturas deste gênero são aqueles cujas individualidades tendem a zero. Confundidas com o ambiente, transformadas numa categoria espacial, as mulheres figuram ao lado das coisas tidas como decorativas – as flores nos vasos; ou apetitosas – os frutos nas cestas; retratadas com a mesma imobilidade, silêncio e beleza que envolvem os objetos e seres com os quais elas lidam: os utensílios, os alimentos, as crianças e os animais (ver fig. 1 e fig. 2).

(fig. 1) *A leiteira*, de Vermeer(fig. 2) *Natureza-morta*, de Anne Vallayer-Coster

Apesar disso, como diz John Berger, o gênero por excelência no qual a mulher é o tema principal é o nu. Os nus femininos da tradição pictórica ocidental têm origem nas belas estátuas gregas, que esculpiram no mármore não só a arquitetura de uma perfeição de formas pré-concebida, mas também os gestos fundadores de uma estética da ambiguidade feminina, presente na atitude de velamento e desvelamento de sua intimidade física, fartamente reproduzida no decorrer dos séculos. Basta comparar uma das muitas reproduções da clássica *Vênus* (fig. 3) com a série deflagrada a seguir: no Renascimento, com o mitológico *Nascimento de Vênus* (1480), de Botticelli (fig. 4); e no Barroco, seja com a *Eva* (1550) das Sagradas Escrituras, seja com a profana *Vênus de Urbino* (1536), ambas de Ticiano (fig. 5). Neste último quadro, ao mudar a posição da mulher, deitando-a sobre um leito, Ticiano acrescenta um detalhe postural definitivo à tradição, que passa a ser copiado na modernidade, tanto pelos românticos como pelos realistas.



(fig. 3) *Vênus*, escultura grega (Anônimo)



(fig. 4) *Nascimento de Vênus*, de Botticelli

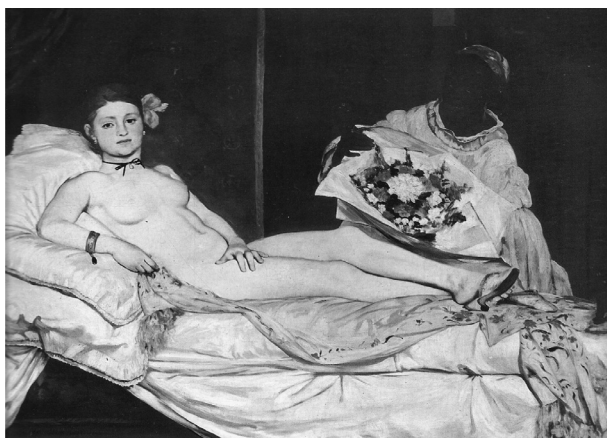
Goya, por exemplo, transforma-a na *Maja Desnuda* (1800) (fig. 6), uma idealizada musa completamente exposta e languidamente oferecida, entre sedas e rendas, à fruição dos espectadores/compradores; enquanto Manet a transforma na fria e calculista prostituta *Olympia* (1865) (fig. 7), cujo olhar perdeu toda a inocência da Maja e já se percebe plenamente uma mercadoria, refletida no espelho da arte também mercantilizada. De forma irônica, o surrealista René Magritte põe um ponto final na tradição deste clichê pictórico com a sua releitura do quadro *Madame Récamier* (1800), de David, ao substituir o corpo da mulher convencionalmente representada no leito pela imagem de um caixão, num quadro de 1950 (fig. 8).



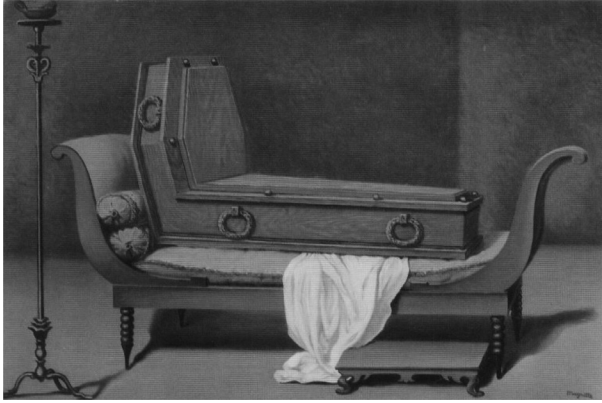
(fig. 5) *Vénus de Urbino*, de Ticiano



(fig. 6) *Maja Desnuda*, de Goya



(fig. 7) *Olympia*, de Manet



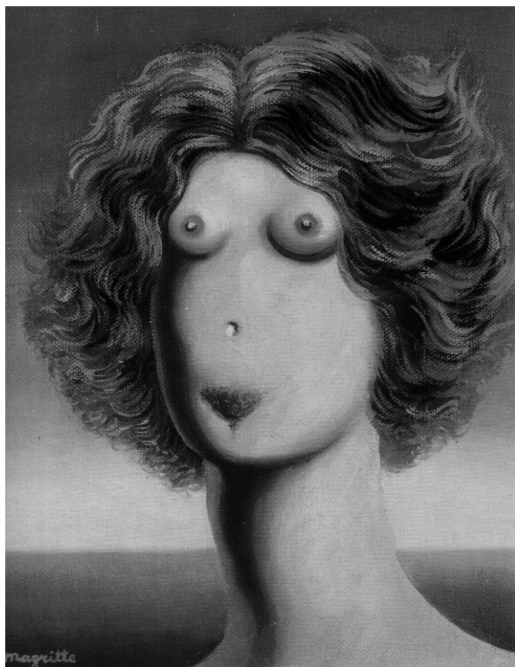
(fig. 8) *Madame Récamier de David*, de Magritte

A pequena escultura de Rodin intitulada *Mão com torso feminino* (1917) (fig. 9) parece resumir a natureza dessa atitude de apropriação das artes plásticas sobre a temática do corpo feminino ao longo de uma tradição que se estende da antiguidade à modernidade, quando só então começa a ser questionada: uma mão masculina de proporções avantajadas segura um frágil, recurvado e miniaturizado torso feminino. Acéfalo e mutilado, ele foi reduzido à matéria que interessa à representação: seios e púbis, numa óbvia evocação das funções sexuais e reprodutivas postas num corpo atraente mas inerte, sem identidade, emoção ou pensamento.



(fig. 9) *Mão com torso feminino*, de Rodin

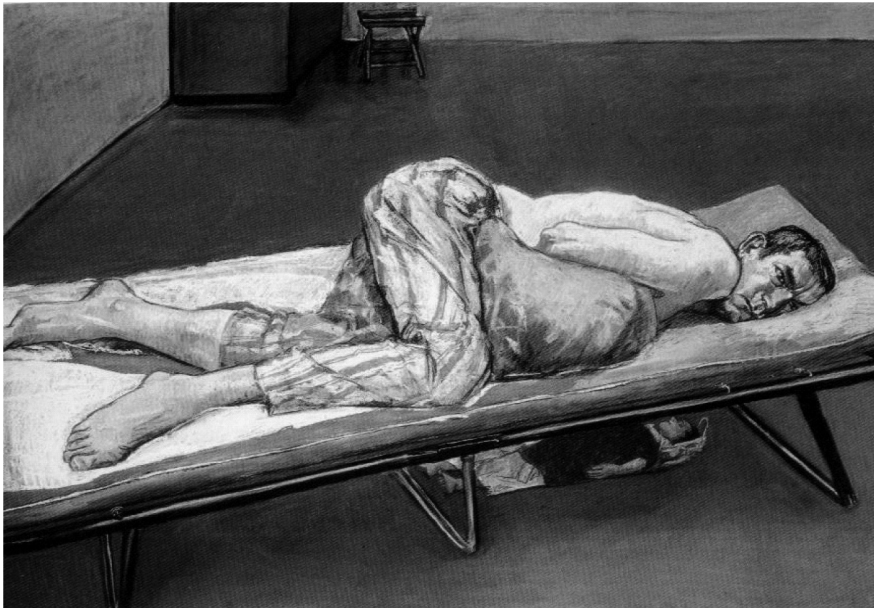
Uma autêntica *Violação* (1934) (fig. 10), como sugeriria Magritte, em seu retrato de um rosto feminino rasurado pelos elementos do torso, que denuncia a postura dominante do gênero nu na história da arte ocidental, reveladora de uma estética da subjugação e da depreciação da mulher na reprodução exaltada de seu corpo coisificado.



(fig. 10) *A violação*, de René Magritte

A miniaturização também é um recurso usado pela pintora Paula Rego como metáfora visual dessa tradição que promove o apagamento do ser feminino em seu próprio corpo, no ato da representação. Mas nem sempre o apelo à nudez da mulher é necessário para que se discuta esse tema, como sugere a cena de uma “violação” muito particular, num dos quadros da série *O crime do padre Amaro* (1997), de Paula Rego (fig. 11). O personagem masculino – com o torso nu – masturba-se num catre sob o qual jaz a imagem de

uma minúscula criatura fantasiada de santa. Não se trata de uma escultura, nem de uma boneca: mas de uma pessoa completamente rígida e diminuída pelos acessórios que a recobrem e pela posição que lhe coube na cena. O título é ambíguo: afinal, trata-se do simples dormitório de um padre, a “cela”, ou do espaço claustrofóbico de uma prisão? Neste caso, o aprisionamento é cultural e ideológico, e atinge ambos os corpos privados do exercício natural de sua sexualidade pelos ditames das regras de conduta de um credo religioso. Mesmo assim, há a clara divergência no dimensionamento e posicionamento das figuras: o homem é um ser imenso e opressor, e está no domínio da ação. Além disso, é inatingível, protegido pela barreira do colchão e da cama. A mulher é um ser mínimo, sujeita a uma ação da qual não participa, como num estupro. Nem a auréola na sua cabeça consegue conferir-lhe algum poder, visibilidade ou expressão. Não há violência explícita, mas um retrato da imensa violência do desencontro, da tristeza e da distância entre corpos que não se percebem, não se desejam e não se comunicam.



(fig. 11) *A cela*, de Paula Rego, 1997

A ironia pós-moderna literaliza o crescente processo de mercantilização do corpo feminino, em representações nas quais a simples nudez humana também já não é suficiente para produzir a excitação voyeurística – provavelmente embotada por séculos de exposição do gênero – e precisa recorrer ao discurso da pornografia e ao seu arsenal de próteses simbólicas. As esculturas de Allen Jones radicalizam a crítica a essas estratégias propagandísticas, representando a mulher como uma prótese total: transformada em manequim, o seu inteiro ser foi abduzido da representação juntamente com o seu corpo e substituído por um simulacro, uma boneca de silicone da fantasia sado-masoquista, cujas poses sensuais, por sua vez, são transformadas em meros suportes para peças utilitárias do mobiliário doméstico, como em *Cadeira* (1969) (fig. 12). Em sua elegância formal, essas composições tematizam os clichês do sexo e da comercialização do corpo feminino até aos limites da trivialidade, sem que do mesmo modo se tornem, também elas, triviais. Como os demais artistas citados, Allen Jones suspende o voyeurismo habitual pela opacidade, pela alternância da evidência erótica e de uma ambiguidade provocadora e cínica, que conseguem salvaguardar a imagem do efeito vulgarmente almejado para essas representações.

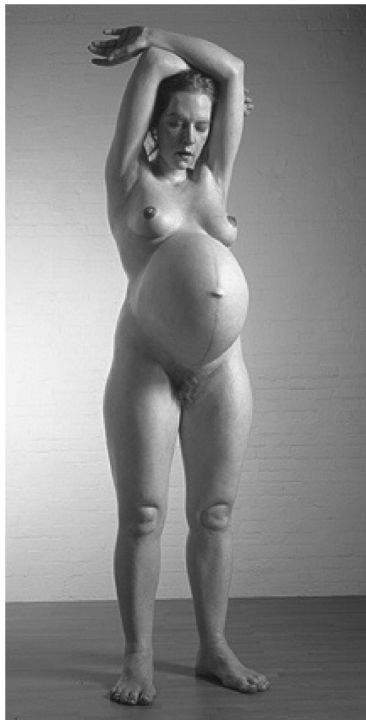


(fig. 12) *Cadeira*, de Allen Jones

Algumas releituras recentes dessa simulação pasteurizada do corpo feminino, tão comum na iconografia ocidental contemporânea, tendem a focalizar, ao contrário do prazer inconsequente e lúdico resultante do uso deste corpo enquanto objeto sexual, o seu mais dramático e simbólico evento biológico, curiosamente encarado com reservas pela arte de todos os tempos: a reprodução. Considerados temas impróprios e desagradáveis à contemplação, a gravidez e o parto evocam sentimentos demasiadamente humanos, talvez por sugerirem uma reflexão sobre o ainda resistente mistério da renovação orgânica da vida através da deformidade física, da dor e até mesmo da morte, experiências definitivas naturalmente reservadas ao corpo feminino.

Utilizando uma técnica hiperrealista e hiperbólica, Ron Mueck vai buscar justamente no tema da reprodução inspiração para representar a mulher na sua plenitude geradora de corpos; uma função enfatizada, ao contrário das minimizações de Rodin, pelas proporções desmesuradas de suas figuras. Embora concebidas em fibra de vidro, um material tão moderno quanto o silicone das bonecas articuladas de Jones, tais figuras não produzem um resultado desnaturalizado. Ao contrário, oferecem um acentuado efeito mimético, mas com uma delicadeza que também evoca o classicismo do mármore, sem apelar, no entanto, para a inexpressividade ou mesmo para a supressão da face, quando não da cabeça, nem para as mutilações metafóricas dos membros: elogio do fragmento erótico e fetichista tão comum às esculturas do amante de Camille Claudel.

Os rostos retratados por Mueck são singularizados, não só pela atenção aos detalhes que individualizam uma pessoa, mas também pelo registro – na superfície da face, nos ríctus musculares e na expressão dos olhos – das impressões emocionais que resultam dos acontecimentos e que se transformam na escrita corporal das experiências que individualizam uma existência humana. *Mulher grávida* (1997), com 2,50 metros de altura (fig. 13) e *Mãe e filho* (2001) (fig. 14) são exemplos dessa visibilidade que o artista confere à reprodução humana enquanto tema inusitado na tradição do nu artístico.

(fig. 13) *Mulher grávida*, de Ron Mueck(fig. 14) *Mãe e filho*, de Ron Mueck

O que chama a atenção em todos esses exemplos é a decisiva importância do corpo feminino na geração do corpo social. As representações da mulher giram sempre em torno do exercício da sexualidade e de seus efeitos: desde a mera excitação física e/ou psicológica a considerações filosóficas e ideológicas sobre as crenças e comportamentos que determinam as relações de poder e fornecem as bases fundacionais das instituições e dos discursos. O corpo feminino preexiste como um símbolo original, uma sólida referência em torno da qual podem dialogar ou se embater todas essas ficções. Assim, os exemplos acima elencados ainda dissimulam um corpo real, que sobrevive, no sagrado silêncio de seu mistério, aos usos e abusos de seus intérpretes.

No entanto, o corpo feminino na pós-modernidade parece não caber nos limites da noção da cópia, cada vez mais insuficiente para abranger a variedade de recursos e técnicas utilizados pela representação, e a crescente tendência à inversão dos territórios do real/irreal no campo da arte. Como

diz Jean Baudrillard, a *dissimulação* difere da *simulação* porque “a *dissimulação* deixa intacto o princípio de realidade, enquanto a *simulação* põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. *Dissimular* é fingir não ter o que se tem. *Simular* é fingir ter o que não se tem. A *dissimulação*, princípio da criação mimética, refere-se a uma presença, a um referente no mundo. Já a *simulação* refere-se a uma ausência, à perda de modelos referenciais. A representação do corpo feminino na atualidade parece seguir a tendência de se configurar como uma estética do simulacro. O que se entendia como “corpo”, “feminino” e até mesmo “humano” é posto em causa nessas representações. Um dos aspectos mais marcantes desses questionamentos é a gradual metamorfose do referente em cópia, a transformação do corpo simbolizado na arte pela arte suportada no próprio corpo. Em lugar de ser “representado” através de outros materiais, o corpo torna-se o material mesmo da representação.

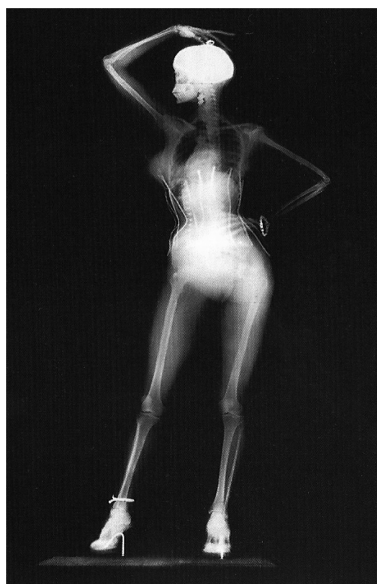
Em sua exposição *Ver no escuro*, Benedetta Bonichi tematiza a interrogação sobre o que é a realidade utilizando materiais voltados a uma sondagem que permite atravessar os corpos feitos de matéria, com partículas de matéria. Para tanto, aplica a radiografia na elaboração de suas imagens, registrando a realidade dos corpos na sua intimidade mais inacessível, pelo menos ao olhar natural, e revelando-a em negativo. As radiografias, agigantadas, representam esqueletos de pessoas capturadas em suas atividades cotidianas. Contrariando o clichê do “esqueleto” como metáfora da morte, essas figuras fantasmagóricas estão vivas, mas despidas das máscaras dos revestimentos superficiais de seus corpos, que disfarçam a efemeridade de suas existências. São fotografias de uma intimidade repleta de temporalidade, onde a experiência do instante não pode prescindir da consciência da realidade da finitude.

Striptease (2003) (fig. 15) e *O corpete* (2003) (fig. 16) – releituras da gestualidade de um estilo de performance erótica e da estrutura de uma lingerie-fetice – dão-nos a ver, no escuro, o avesso do corpo feminino sensual. Desfeito na assexualidade e no anonimato do esqueleto humano, o sensual ancora-se em metonímias discursivas ou imagéticas: restam, portanto, além das palavras esvaziadas dos títulos, os efeitos dos detalhes metálicos de um salto de sapato ou dos colchetes da roupa, impressos no escuro da chapa radiográfica. Ao retratar não mais “mulheres”, mas ossaturas, ela deixa entrever o arcabouço fundamental do corpo humano, reduzindo-o à condição de aparelho. O esqueleto é o nu integral, a essência material das espécies animais, que se constitui

tanto no oculto andaime dos organismos vivos quanto na carcaça exposta dos corpos descarnados. Evocando também a metáfora do corpo maquínico, o esqueleto torna evidente a existência de uma estrutura articulada comum e profundamente niveladora das “espécies”, capaz de aproximar o humano de seus dois mais problemáticos e incomunicáveis extremos: o bicho e o robô. Com seu olhar *cyborg*, Bonichi registra a ruína tanto da visão machista consumidora do gênero de representação erótico/pornográfico, quanto da própria visão feminista sobre gênero, ancorada na realidade do suporte orgânico do humano, por demais estreito para abranger as exigências de um ser que, como uma cobra que perde a pele, a cada dia transborda do receptáculo original e ultrapassa os limites que lhe foram impostos pela criação.



(fig. 15) *Striptease*, de Benedetta Bonichi



(fig. 16) *O corpete*, de Benedetta Bonichi

Esse recente “transbordamento” do humano de seu receptáculo orgânico não poderia ser mais explicitamente encenado do que na exposição *Mundos de corpos*, de Gunther von Hagens, como mostra a escultura do cadáver de um homem exibindo sua capa de pele, semelhante às peles esfoladas de animais para usos diversos. Além da utilização do procedimento do escalpelo, considerado aviltante em seres humanos, chama a atenção neste caso o propósito estritamente “estético” do projeto.

Dizendo-se artista plástico, o médico desenvolveu uma técnica de conservação dos corpos, o método da “plastinação”, que consiste na imersão do espécime ou órgão dissecado em acetona para evacuar toda a água do corpo. Posteriormente, leva um banho de polímero de silicone como silicone de borracha ou o poliéster e é selado numa câmara a vácuo. A acetona sai do corpo em forma de gás e é substituída pelo polímero de silicone até o nível celular mais profundo. O polímero de silicone endurece e assim o espécime é preservado de uma forma perfeita, sem risco de corrosão e sem cheiro, mantendo o aspecto de vida já que a técnica salvaguarda o relevo original dos músculos e a identidade celular.

Sob este aspecto, as polêmicas criações de Von Hagens ultrapassam todas as propostas do corpo como suporte da arte sugeridas até então. Absolutamente já não se trata de registrar a veracidade das aparências ou de buscar a intimidade das essências através de próteses tecnológicas que otimizam a capacidade natural da visão, seja com a fotografia ou com a radiografia, mas de despojar o corpo de toda a noção de sacralidade, exibindo-o na condição de um material como outro qualquer. Von Hagens ultrapassa as propostas da *Body art* dos anos 1960 – arte em corpos vivos – e até mesmo as propostas mais instigantes da *Carnal art*¹, como as criações performáticas de Sterlac² e Orlan³ –, avançando no perigoso território da utilização explícita de cadáveres humanos como suporte da representação artística.

¹ Ao contrário da *Body art* dos anos 1960, a *Carnal art* dos anos 1990 não almeja a dor procurando por este meio a purificação, mas tenciona que se tome cada *performance* por si e que a modificação do corpo se torne tema de debates públicos.

² Stelious Arcadiou, grego-cipriota naturalizado australiano e professor da Universidade de Brunel, em Londres, é conhecido no meio artístico por Sterlac, autor de uma obra performática na qual interliga seu corpo a vários objetos técnicos, transformando-se num elemento de passagem elétrica de uma para outra máquina. Seu corpo, uma resistência, sobrevive, reage e se movimenta por meio das correntes elétricas. É coerente com Stelarc deixar-se queimar pela corrente que a máquina descarrega, ativa e potencializa em seu corpo. Sem essa relação fusional, é impossível para o artista tomar consciência de si mesmo, da sua corporalidade. Para o artista, depois de ter colonizado a natureza e todos os espaços, agora é a vez do ser humano colonizar, por meio das tecnologias, a própria corporalidade.

³ A francesa Orlan afirma que o seu corpo é o seu *software*, receptáculo da matéria que permite a realização de suas metamorfoses. “Este corpo é obsoleto”, diz, “não está preparado para a velocidade exigida hoje em dia”. Sua “arte” radicaliza e problematiza o atual impulso reconfigurador dos corpos pela ciência médica, que mobiliza multidões na busca da longevidade e de um padrão de beleza idealizado e generalizado pela sociedade ocidental. A sala de cirurgia estética é o espaço das apresentações de Orlan: a paciente, o cirurgião e as enfermeiras usam trajes de alta costura, desenhados em alguns casos por Paco Rabanne, e a sala de operações está adornada com um crucifixo, frutas de plástico e enormes painéis com os nomes dos patrocinadores da cirurgia, no mesmo estilo *kitsch* dos letreiros de cinema dos anos 1950. O comportamento de Orlan, que se encontra apenas sob o efeito de anestesia local, se parece mais com o de uma diretora de cinema do que com o de uma paciente: durante uma operação em Nova York, em 1993, leu fragmentos de um livro de psicanálise e se comunicou por telefone e fax com milhares de espectadores do mundo.

Von Hagens transformou suas exposições num negócio lucrativo. Em seis anos, faturou o equivalente a 250 milhões de reais em bilheteria. Hoje vive na cidade chinesa de Dalian, onde montou uma verdadeira indústria de conservação de cadáveres. Segundo a imprensa, a fábrica macabra de Dalian está localizada em uma região estratégica da China. Há três penitenciárias agrícolas nas redondezas. Uma delas é de prisioneiros políticos. A Justiça chinesa é pródiga em condenações à morte, inclusive para crimes leves. Funcionários corruptos, batedores de carteira e opositores ao regime comunista costumam ser executados com um tiro na cabeça. Logo depois de aplicada a pena de morte, uma equipe de médicos retira os órgãos dos prisioneiros para serem usados em transplantes. O médico, contudo, afirma que sua “matéria-prima” provém exclusivamente de pessoas que o autorizaram a utilizar seus corpos após a morte.

Uma de suas mais problemáticas montagens é a do corpo dissecado de uma mulher grávida de oito meses, exibida em poses que evocam a gestualidade típica das mulheres representadas pela escultura e pintura do gênero feminino na arte ocidental (fig. 17 e fig. 18). Ao contrário da sensibilidade de Mueck no tratamento dado ao tema da reprodução humana em suas peças, o hiperrealismo de Von Hagens encena uma contundente contradição: a de um nascimento abortado pela morte e profanado pela técnica, mas que ressurge de maneira pujante sob a forma de uma vida fossilizada. Transformando os cadáveres anônimos de mãe e filho nos suportes da criação “artística”, Von Hagens elimina todos os traços dos clássicos rituais de reverência e respeito aos mortos, sugestivos da dor e do luto. Destituindo os seres de identidade e história, e roubando aos corpos toda a simbologia, a exposição de carne humana resultante desta proposta só difere da grotesca exibição de carne animal num açougue pelas paródicas alusões do anatomista a obras da tradição artística.



(fig. 17 e fig. 18) Cadáveres de mulher grávida e feto de oito meses. Exposição de Von Hagens

Por outro lado, é possível compreender tais imagens, na perspectiva de um discurso que alguns já chamam de “pós-humanista”, como monumentos museológicos à era da reprodução biológica dos corpos humanos, sob muitos aspectos ameaçada de extinção. Com os avanços da ciência no sentido da manipulação genética e da reprodução assistida *in vitro*, com as barrigas de aluguel antecipando os úteros artificiais e com o crescente desenvolvimento das pesquisas sobre a clonagem humana, é possível supor que a função reprodutora do corpo feminino possa vir a tornar-se aquilo que Von Hagens metaforiza na literalidade de seus cadáveres performáticos, e que a crítica pós-feminista Donna Haraway anunciava em seu *Manifesto cyborg*: eventos estranhos de uma época remota, grotescos não tanto pelo que evocam na

sua superfície, mas pelo que registram de um processo natural que fatalmente parecerá bárbaro e “desumano” aos olhos de uma cidadã do futuro, habitante de um *Admirável mundo novo* asséptico, mecanizado e artificializado, onde gravidez e parto, assim como doença, velhice e decrepitude, quando muito, serão situações relegadas aos selvagens mantidos em parques temáticos ou zoológicos humanos abertos à visitação. Como diz Timothy Leary:

Num futuro próximo, o homem tal como o conhecemos hoje, essa criatura perecível, não será mais que uma simples curiosidade histórica, uma relíquia, um ridículo ponto perdido em meio a uma inimaginável diversidade de formas. Se tiverem vontade, indivíduos ou grupos de aventureiros poderão reconstruir essa prisão de carne e de sangue, o que, em atenção a eles, a ciência fará com prazer⁴.

Para Axel Kahn, embora a “morte do sexo” seja uma possibilidade concreta e paradigmática de nossa época – o que relegaria toda a tradição do nu feminino na arte ocidental, com suas motivações e discussões, à condição de meras representações fossilizadas de uma era superada –, trata-se, com efeito, de decidir se o mecanismo pelo qual da cooperação entre um homem e uma mulher nasce uma outra pessoa possui, além de seu conhecido valor evolutivo, uma significação antropológica profunda que inscreve a alteridade na filiação, ou se o que está em jogo é apenas uma herança cuja aceitação se tornou facultativa no estágio de desenvolvimento a que chegou a humanidade: “Como responderemos coletivamente a essa questão dirá muito sobre a evolução de nossas sociedades”.

O festival de músculos e nervos plastinizados de Von Hagens consegue, assim, radicalizar um dos efeitos mais dramáticos resultantes da intervenção da alta tecnologia no campo da arte, já constatado por Walter Benjamin – numa escala infinitamente menor – ao comentar a substituição do “valor de culto” pelo “valor de exposição” na passagem da manufatura para a fotografia e o cinema: o desaparecimento do *humano* do cenário da representação. Seja nas ruas desertas das imagens de Atget, seja na fantasmagoria do ator das películas, o elemento humano deixa de ser o centro absoluto dos interesses de um olhar tornado cada vez mais eficiente, maquínico e indiferente. Mais tarde, enquanto Ortega y Gasset se esforça por compreender o impulso pulverizador do figurativismo nas produções europeias posteriores à Primeira

⁴ Leary, *Chaos and cyberculture*, p. 56.

Guerra Mundial, em seu bem intencionado ensaio sobre a “desumanização” da arte moderna; e Roland Barthes vasculha nostalgicamente sua caixa de *souvenirs* em busca de um lampejo da alma de sua mãe morta na pele opaca das fotografias; o Surrealismo segue desconfigurando a imagem humana num irreversível processo de esvaziamento justamente daquilo que toda ideologia se esforça ao máximo por preencher. A esse respeito, Eliane Robert Moraes comenta:

Na sua nulidade psicológica, os mecanismos vivos que, desde o século XIX inquietam a consciência européia – seja nas versões dramáticas de Hoffmann a Bataille, seja nas concepções glaciais de Chirico a Duchamp – completam a grande fábula inumana do imaginário moderno. E dessa forma, ao percorrer o arco que vai da liberdade essencial dos animais selvagens à penúria do ser transformada em poder do homem, essa fábula antecipa, com precisão visionária, as interrogações sobre o humano e o inumano que, depois dos campos de concentração e das ameaças atômicas, não cessam de assombrar o pensamento ocidental. O que sobra do humano é muito pouco: alguns vapores, uma sombra, um cadáver em decomposição. Mas será justamente desse quase nada que alguns autores e artistas partem, na contramão da grandiloquência humanista, para tentar redefinir a condição humana. Esvaziando o homem de toda concepção ideal e de toda transcendência psicológica, só lhes restará o corpo⁵.

Mas talvez nem mesmo o corpo sobreviva a essa varredura, pelo menos o corpo orgânico tal como hoje ainda o conhecemos. Para alguns entusiastas do ciberespaço e das novas tecnologias, o corpo de *carne* é visto como um vestígio indigno fadado a desaparecer em breve. Ele se transforma num membro excedente, um obstáculo à emergência de uma humanidade finalmente liberta de todas as suas amarras, das quais a mais duradoura é o fardo do corpo. Para Le Breton:

Conectados ao ciberespaço, os corpos se dissolvem. O corpo eletrônico atinge a perfeição, imune à doença, à morte, à deficiência física. Ele representa o paraíso na terra, um mundo sem a espessura da carne, dando reviravoltas no espaço e no tempo de maneira angelical, sem que o peso da matéria impeça o seu avanço. Como água que se mistura à água, a carne eletrônica se dissolve em um universo de dados que nada pode deter. A *net* tornou-se a carne e o sistema nervoso dos que não podem

⁵ Moraes, *O corpo impossível*, p. 145.

mais passar sem ela e que sentem apenas desdém por seu antigo corpo, ao qual, no entanto, sua pele permanece colada⁶.

A artista brasileira Ladjane Bandeira – natural de Nazaré da Mata e radicalizada em Recife nos anos 1940 –, fugindo ao estereótipo que reserva para os produtores nordestinos a missão de refletir apenas sobre questões regionais, como a seca e o cangaço, problematizou o tema de modo contundente nas décadas de 1970 e 1980. Através de um elaborado complexo intitulado *Biopaisagem* – obra ambiciosa e instigante, que até hoje permanece desconhecida do público –, ela se debruça sobre temas universais, científicos e filosóficos, surpreendendo pela magnitude de sua proposta e pela característica multidisciplinar e interrelacional dos elementos que a compõem: um compêndio teórico, uma série de quadros e um conjunto literário ficcional.

O fundamento estético-filosófico da *Biopaisagem*, a “Teoria Intelorgânica”, parece expressar uma proposta de natureza evolutiva sobre a criação artística, que convoca princípios científicos e é apresentada num texto autoexplicativo sob a forma de diálogos. A partir desta teoria, a artista concebe dois conjuntos iconográficos, intitulados “A Metamorfose Humana”, composto por 19 quadros a óleo sobre tela, coloridos; e “A Transformação da Natureza em Conhecimento”, composto por 12 quadros em bico-de-pena.

No primeiro conjunto, a representação do feminino parece evocar o estereótipo ecofeminista da Mulher-Deusa, segundo o qual as mulheres só poderão encontrar a liberdade na medida em que se desprenderem do mundo moderno e descobrirem sua suposta conexão espiritual com a Mãe-Natureza. São representações de corpos femininos que fundem a imagem da clássica *Vênus* com a estrutura de uma árvore, circundando-a de um multicolorido e decorativo emaranhado de cipós, folhas e flores – a exemplo do quadro *Biopaisagem n. 2* (fig. 19) –, também chamado pela artista, noutras versões do tema, de “Gestações florais”.

⁶ Le Breton, “Adeus ao corpo”, p. 124.



(fig. 19 e fig. 20) *Biopaisagem n. 2 e n. 1*, da série *Biopaisagem* (Conjunto iconográfico *A Metamorfose Humana*), de Ladjane Bandeira Óleo sobre tela, 1,00 cm x 0,50 cm, sem data

Observando de perto essas gestações, no entanto, já se percebe o início da “Metamorfose Humana” anunciada no título do primeiro conjunto iconográfico, quando as estruturas dos troncos e galhos da mulher verde, retratada no quadro *Biopaisagem n. 1* (fig. 20), se confundem com as estruturas de artérias e vasos, concebidos numa rede metafórica visual que também principia a evocar as teias dos tubos e circuitos a serem desenvolvidos nos retratos femininos do segundo conjunto iconográfico da série *Biopaisagem*, composto por quadros em preto-e-branco. Anunciada num conjunto de cabeças (*Cosmobiótica III e IV*, fig. 21 e fig. 22) que evocam as composições maneiristas de Giuseppe Arcimboldo; redesenhadas, entretanto, no estilo ultra-futurista dos perfis dos “Biomecanóides” de H. R. Giger (fig. 23) – artista suíço a quem se deve muito do imaginário plástico contemporâneo

dos *cyborgs* e *aliens* dos quadrinhos e filmes de ficção científica –, o conjunto “Transformação da Natureza em Conhecimento” centra-se na temática da autocriação ou da gestação artificial do humano, instaurando uma imensa interrogação sobre o corpo feminino enquanto núcleo de um invólucro misterioso – o espaço/tempo à sua volta, e enquanto invólucro ele mesmo de um núcleo desconhecido, no qual se encontra duplicado.



(fig. 21 e fig. 22). *Cosmobiótica III e IV* (da série *Biopaisagem*), de Ladjane Bandeira



(fig. 23) *Biomechanoid*, de H. R. Giger

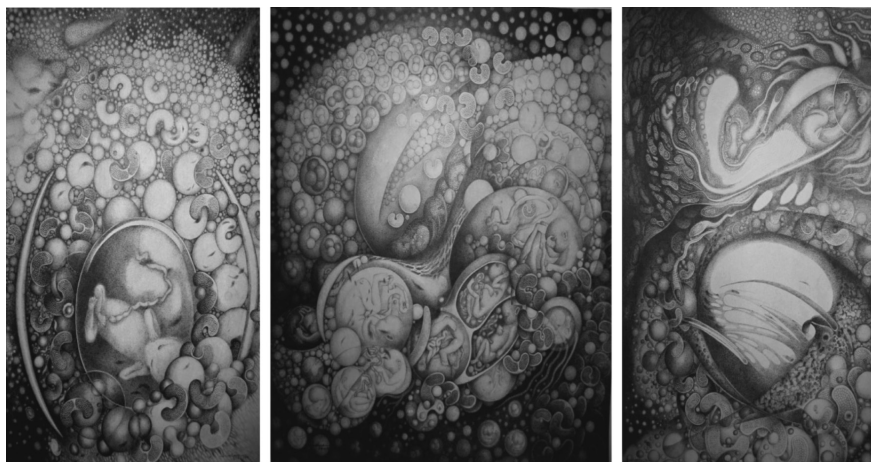
Nessas cabeças já não é possível encontrar os traços simbólicos da Mulher-Deusa – tão presentes na arte de Arcimboldo, plena de referências à Natureza (como nas cabeças sobre a “Fauna” e a “Flora”, por exemplo, ou nas cabeças que alegorizam as estações do ano), mas evidências explícitas da irônica blasfêmia de Donna Haraway, que em seu *Manifesto Cyborg* desafiou, na década de 1980, nos Estados Unidos, a tradicional concepção feminista de que a ciência e a tecnologia são pragas patriarcais a assolar a superfície do planeta. A crescente promiscuidade do humano com as máquinas na produção, consumo, ciência, protética, nos levam, segundo a autora, a concluir que “o nosso tempo é um tempo mítico, onde somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo: *cyborgs*. O *cyborg* é nossa ontologia, ele formula nossa política”. O *cyborg* é, portanto, a primeira criatura pós-metafísica, que por sua condição híbrida, conectiva, não cultiva o drama edípico, não aspira à salvação, não sacraliza a subjetividade; pelo contrário, acata as identidades fraturadas ou o vazio de identidade que vagueia ao sabor de personificações pontuais. Como diz Jair Ferreira dos Santos, o *cyborg*:

supera as categorias do humanismo para o qual o indivíduo, isolado nas fronteiras do corpo, é uno na sua identidade e habita uma interioridade cuja distinção é a autonomia. Tal como subverte a idéia de totalidade orgânica, o *cyborg* desestabiliza outros pressupostos culturais. Ele não se reproduz só sexual ou familiarmente, pode ser replicado. Desdenha a psicanálise e o marxismo porque não acredita na bissexualidade dos corpos nem no trabalho alienado. Homem e máquina imbricados não são uma anomalia; constituem textos codificados em linguagem informática que por sua vez podem interpretar (e mudar) o mundo. Quando desmitifica o indivíduo insular e acata novas formas de subjetivação, o *cyborg* aflora também uma dimensão política ao localizar nas mulheres uma aptidão maior para lidar com as inovações da cibercultura⁷.

Do estágio intermediário dos ensaios plásticos sobre a figura do *cyborg* nas “cabeças compostas”, Ladjane Bandeira passa à criação do tríptico, dos dípticos e dos quadros isolados, concebidos em bico-de-pena, do segundo conjunto iconográfico da série *Biopaisagem*. No tríptico *Biogaláxia* (fig. 24) a cena recorrente de um ou vários fetos humanos flutuando no interior de seus respectivos úteros maternos, é emblemática da sua proposta de repre-

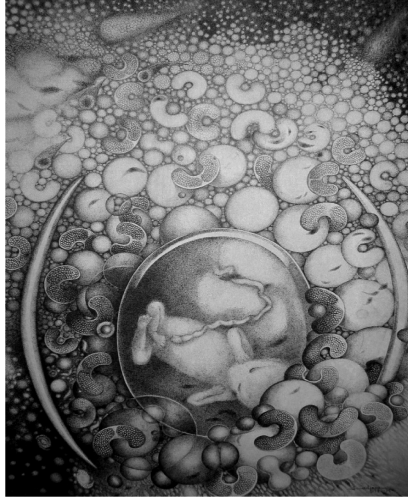
⁷ Santos, *Breve, o pós-humano*, p. 62.

sentação abissal e autorreflexiva do corpo feminino. O corpo (o Feto) é o núcleo de outro corpo (a Mãe), e esta parece ser o núcleo de outro corpo (a Natureza), que por sua vez está no centro de um outro corpo (o Universo). Contemplado à distância, esse conjunto de imagens multiplicadoras e especulares da gestação humana remete a um campo semântico diverso, evocando também o espaço cósmico e as imagens de eventos extraterrestres, como o nascimento das estrelas.



(fig. 24). *Tríptico Biogaláxia*, da série *Biopaisagem* (1973-1979), de Ladjane Bico-de-pena sobre papel, 1,32 cm x 0,51cm

No corpo do feto e nos interiores do corpo da mãe, entretanto, a divisão não para: as superfícies da pele de um e dos órgãos da outra reproduzem as estruturas que os envolvem no exterior, no espaço que ocupam no universo. Contemplado de perto, de preferência com uma lente de aumento, este mesmo conjunto de imagens dialoga com os padrões e texturas buscados às estruturas biológicas dos órgãos e tecidos humanos, como se a artista trabalhasse na confecção de um atlas de histologia explorando as semelhanças e diferenças das microestruturas orgânicas com os padrões e texturas das imagens até o presente veiculadas sobre a aparência dos corpos dos planetas e estrelas dispersos no espaço sideral. Neste tríptico, Ladjane parece almejar a transformação do universo num corpo, e do corpo num universo.



(fig. 24 – Detalhe) Painel à esquerda do tríptico *Biogaláxia*, de Ladjane Bandeira

A arte de Ladjane surpreende exatamente por proporcionar esse infinitesimal e simultâneo desdobramento microscópico e telescópico, no qual se percebe a tentativa de traçar uma estranha cartografia analógica entre o microcosmo citológico dos organismos carnais e o macrocosmo planetário dos organismos espaciais. Como numa fita de Moebius, há nesta série um imbricamento constante de conceitos paradoxais no âmbito das representações do espaço tridimensional – como o continente e o conteúdo, o côncavo e o convexo, o dentro e o fora, o em cima e o embaixo –; e até mesmo do espaço quadridimensional, incluindo o antes e o depois, o tempo.

Profundamente destabilizadora, a obra de Ladjane Bandeira propõe para o espectador novas e inusitadas perspectivas de observação da realidade, apenas possíveis com o advento das tecnologias protéticas de ampliação da visão humana, que nos descortinam janelas para o mundo das realidades micro e macroscópicas, antes impensáveis, capazes de desafiar radicalmente os nossos conceitos e preconceitos sobre a matéria, a energia, o espaço e o tempo consubstanciados na entidade que reconhecemos como “corpo”: seja ele o “feminino” biológico, sempre maleável e fecundante, pelo parto ou pela morte necessária à renovação – aspecto cantado por Baudelaire em seu célebre poema *Une charogne* (*Uma carniça*); seja ele o “feminino” ideológico, incorrupto na sua nova *imutabilidade* mutante, abrangente e inclusiva.

Poema ao movimento (1970)

Ladjane Bandeira

Numa curva, de repente, elas surgiram:
duas moças,
duas gazelas
que corriam,
que bailavam,
pelo espanto,
pelo nada
que era ter a vida intacta.
Tão solenes,
tão elásticas,
ritmadas,
tão iguais,
que apenas pareciam
duas idas que seguiam
e duas vindas que voltavam.
Puros símbolos da existência
unorgânica renovada.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean-François. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Antropos, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still-life painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- CACCIARI, Massimo et alii. *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth-century*. Milão: Bompiani, 1987.
- CANTON, Katia. *Natureza: olhar de artista*. São Paulo: DCL, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- GUATTARI, Felix. “Espaço e corporeidade”, em _____. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAYLES, Katherine. *How we became posthumans: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1999.
- HARAWAY, Donna. “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KAHN, Axel. “Morte do sexo?”, em NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEARY, Timothy. *Chaos and cyberculture*. Berkeley: Ronin Pub., 1994.
- LE BRETON, André. “Adeus ao corpo”, em NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LESSING, G. E. *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LYRA, Márcia de Mendonça. *A Biopaisagem de Ladjane Bandeira: um recorte científico na representação imagética de um observador humano*. 2007. 88 f. Monografia (Especialização em Cultura Pernambucana) – Departamento de Letras, Faculdade Frassinetti do Recife, Recife. 2007. Disponível em URL: <<http://www.ladjanebandeira.org/culturapernambuco/artigos.html>>. Acesso em abr. 2009.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. “Space and time: Lessing’s Laocoon and the politics of genre”, em _____. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1986.
- NOCHLIN, Linda. *The body in pieces*. London: Thames and Hudson, 1994.
- ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1990.
- SANTAELLA, Lucia. “O corpo vivo como suporte da arte”, em _____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 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.

Recebido em abril de 2009.

Aprovado para publicação em maio de 2009.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira – “Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à *Biopaisagem*, de Ladjane Bandeira”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, pp. 81-106.