



Alexia Carpilovsky

**O corpo: imagens de deformação e
recomposição**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Setembro de 2023



Alexia Carpilovsky

**O corpo: imagens de deformação e
recomposição**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Aprovada
pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof.^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof.^a. Mariana Baltar Freire

Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 28 de setembro de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Alexia Carpilovsky

Bacharel em Comunicação Social / Jornalismo pela PUC-Rio, com passagem pela Northeastern University (Boston, EUA) e domínio adicional em Antropologia da Arte e Cultura.

Ficha Catalográfica

Carpilovsky, Alexia

O corpo : imagens de deformação e recomposição / Alexia Carpilovsky ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2023.
140 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2023.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Corpo. 3. Distopia. 4. Temporalidade. 5. Body horror. 6. Memória. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

À Vera, com admiração, pelo enorme prazer de ser sua orientanda, podendo construir uma relação para além do espaço acadêmico. Agradeço por todos os conhecimentos partilhados, os direcionamentos e as contribuições fascinantes, que foram essenciais à pesquisa e à minha formação, e também pelo acolhimento e pela confiança.

À Adriane, minha mãe, a pessoa que me ensinou o valor e o prazer do estudo, e que não mediu esforços para que eu tivesse diversas oportunidades. À minha primeira leitora, que com amor esteve ao meu lado a cada etapa, transmitindo segurança, de modo a tornar essa realização um sonho possível.

À Lali, minha avó materna, pela sua presença edificante em minha vida, preenchendo cada passo com cuidado, atenção e ternura, me firmando com seus abraços e suas palavras.

Ao Roberto, meu pai, por contribuir para minha educação cultural desde cedo, me colocando em contato com as mais diversas expressões artísticas, e ao Alan, meu irmão, por me inspirar nesse percurso, mesmo de longe. Ao meu avô materno, Neo, que se foi há alguns anos, mas está presente em cada conquista.

Ao Leo, meu companheiro, que, além de me rodear de carinho e incentivo, ainda assistiu a grande parte dos filmes desta dissertação comigo, atravessando as cenas mais grotescas e desconfortáveis, em nome de me fazer companhia.

Aos amigos de muitos anos, em especial a Bruna, Victoria, Jessica e Jacqueline, cuja amizade me lembra de quão incríveis são os laços que podemos construir ao longo da vida.

Aos amigos queridos que ganhei nesta caminhada, Breno, Eduarda, Marina e Gabriel, por trazerem leveza, compreensão e afeto a esse processo por vezes intimidador, e pela troca de experiências e ideias.

À Ana, minha analista, que a cada terça-feira me ajudava a voltar ao eixo. A olhar para trás, admirando a trajetória, ao mesmo tempo que mirava à frente, sem cair.

Aos professores que participaram da minha formação, em especial ao Felipe Gomberg e ao Sergio Mota, pelo apoio e pelo encorajamento na minha entrada no mestrado.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

Resumo

Carpilovsky, Alexia; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **O corpo: imagens de deformação e recomposição**. Rio de Janeiro, 2023. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Numa conferência, em 1966, Michel Foucault afirmava que, para ele, as utopias teriam nascido do desejo do ser humano de se libertar da prisão do corpo, ou de apagar os corpos. Em seguida, o pensador se considerou equivocado, voltando atrás e concluindo que o que retira do corpo sua possibilidade utópica seria o peso e os contornos que somos ensinados a dar-lhe. Sob uma perspectiva contemporânea, David Le Breton, em “Adeus ao Corpo” (1999), observa que, com a aceleração dos avanços tecnológicos, cada vez mais as atividades do corpo são atrofiadas, substituídas por serviços e aparelhos, restando a ele o lugar de limitação ou doença. A presente pesquisa investiga como criações do cinema, das artes visuais e da literatura, principalmente das primeiras décadas do século XXI, dialogam com esses pensamentos, discutindo três imaginários acerca do corpo: como barreira a ser ultrapassada pelo ser humano por meio da tecnologia; como reflexo do antropocentrismo e de concepções de temporalidade, em diálogo com as noções de progresso, devir e performance; e como lugar de registro de memória, tanto pelas inscrições ou mutilações na carne quanto por sua ausência, transformada em falta espectral. Foram selecionadas narrativas em que o corpo é deformado, reformado, ou que visam superar o corpo, para compreender aspectos da contemporaneidade a partir dessas representações que tratam da unidade material mais elementar do ser humano.

Palavras-chave

Corpo; Distopia; Temporalidade; Body Horror; Memória.

Abstract

Carpilovsky, Alexia; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **The Body: Images of Deformation and Recomposition**. Rio de Janeiro, 2023. 140p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In a conference in 1996, Michel Foucault stated that, for him, utopias were born from the human desire to escape from the prison of the body, or to erase bodies altogether. Shortly after, upon reflection, the philosopher felt he was mistaken, concluding instead that what deprives the body of its utopian possibility would be the weight and the limits we are taught to give it. From a contemporary perspective, David Le Breton, in “L’Adieu au corps” (1999), notes that, with the acceleration of technological advances, the body’s activities have been increasingly atrophied, replaced by services and devices, forcing the body into a position of limitation or disease. The present research investigates how works from cinema, the visual arts and literature, mainly produced in the first decades of the 21st century, interact with those approaches, discussing three imaginaries concerning the body: as a barrier to be surpassed by the human being through technology; as a reflection of anthropocentrism and of temporality conceptions, in dialogue with the notions of progress, *devenir*, and performance; and as a place of memory record, through inscriptions or mutilations on the flesh, or through the lack of flesh entirely, turned into a spectral absence. Narratives in which the body is deformed, reformed, or that aim to overcome the body, were selected in order to understand certain aspects of contemporaneity from these representations that deal with the most elementary material unit of the human being.

Keywords

Body; Dystopia; Temporality; Body Horror; Memory.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
O CORPO COMO DISTOPIA.....	20
CAPÍTULO 2	
O CORPO E O DECLÍNIO DO ANTROPOCENTRISMO: DO FUTURO AO DEVIR	64
CAPÍTULO 3	
O CORPO COMO MEMÓRIA	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS.....	133

Lista de figuras

Figura 1: Still do trabalho <i>@ilusão</i> em que a avatar criada por Vitória Cribb aparece com trechos do texto <i>Esponaneidade programada</i> em sua vestimenta.....	24
Figura 2: Joana passa pelo detector de gravidez, e no painel lê-se “gravidez detectada”	29
Figura 3: Joana ajuda a regular a máquina que atua sobre a bolsa escrotal de seu marido.	30
Figura 4: Joana encolhe-se em oração enquanto reza.	31
Figura 5: Os fiéis, vestidos da mesma forma, compõem uma corrente de oração, com os rostos submersos.	31
Figura 6: O corpo de Tenser é aberto em performance artística e seus órgãos são manuseados com o uso do módulo de autópsia Sark.	40
Figura 7: Artista realiza performance com seus olhos e sua boca costurados e com diversas orelhas acopladas ao corpo	42
Figura 8: Caprice ajuda Tenser a sair da Cama Orquídea, cujos cordões ainda estão conectados a seus pés e suas mãos.....	44
Figura 9: Tenser em sua cadeira de refeições, cuja estrutura lembra ossos.	44
Figura 10: Em meio a fios e canos, estão colagens feitas com imagens de partes do corpo de maratonistas.....	47
Figura 11: A transformação do personagem está quase completa: com exceção de um espaço do rosto, seu corpo está tomado por metal.	49
Figura 12: No hospital, a perna do protagonista é envolta por um aparato de pinos e barras de metal.....	51
Figura 13: A personagem abre o compartimento que usa para guardar cigarros em sua perna modificada.	52
Figura 14: Uma placa de titânio é inserida no cérebro de Alexia	56
Figura 15: Visão posterior do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança.....	56
Figura 16: Visão frontal do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança.....	57

Figura 17: Visão lateral do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança, na qual se vê a cicatriz que acompanhará a personagem ao longo da vida.....	57
Figura 18: Close no rosto de Saul Tenser, focalizando a emoção em seus olhos.....	62
Figura 19: Foco no rosto de Vincent, emocionado enquanto segura o recém-nascido com espinha de titânio	63
Figura 20: UÝRA em meio ao lixo na fotoperformance <i>Boiúna</i> , 2019, da série <i>Mil [quase] mortos</i> , foto de Matheus Belém.	80
Figura 21: UÝRA, ensaio <i>Caos</i> , 2018, da série <i>Mil [quase] mortos</i> , foto de Matheus Belém.	81
Figura 22: UÝRA encara a câmera, revestida de plantas e com maquiagem, com um trator e uma terra devastada ao fundo.	83
Figura 23: Aoruaaura, obra <i>Experimentos de natureza morta</i> , 2016, autorretrato em smartphone.....	84
Figura 24: Aoruaaura, obra <i>Câncer</i> , 2018, foto de Flepa Burikat.....	85
Figura 25: Aoruaaura, fotoperformance <i>Mímese da matéria futura</i> , 2019, foto de Flora Negri	86
Figura 26: Ana apresenta diversas placas espalhados pelo corpo enquanto sofre, em seu apartamento, por conta da doença e do calor.	90
Figura 27: No estágio avançado da doença, o corpo de Ana passa a ter uma textura que remete a casca de árvore.....	91
Figura 28: Mario, de costas para a câmera, se volta aos numerosos corpos mortos que estão jogados pelas escadas do necrotério	113
Figura 29: A matriarca nota uma inflamação em seu olho ao mirar-se no espelho.....	116
Figura 30: Registro dos bustos que compõem a obra <i>J'accuse</i> , de Kader Attia, 2016, foto de Axel Schneider	118

o que surpreende é, acima de tudo, o corpo...

– Frederich Nietzsche

INTRODUÇÃO

O corpo é algo comum a todos os seres humanos, entretanto as formas de compreendê-lo e experienciá-lo são extremamente múltiplas, de modo que diversas delas estão além das categorizações ocidentais, ao passo que muitas outras não são concebíveis para as ferramentas de conhecimento que possuímos no momento. Ainda iremos inventar ou descobrir as chaves de leitura necessárias para decifrá-las. Enquanto isso, é possível perceber que, cada vez mais, a noção de corpo se torna incerta, a partir, por exemplo, das novas relações traçadas com a tecnologia, o que resulta em constantes construções e ruínas acerca do que entendemos como corporalidade.

Ana Kiffer (2016), no ensaio *Um só ou vários corpos?*, diz sentir que “o corpo continua fugindo. Escapando”, tornando-se, entre outras coisas, “o contrário do que a sua vocação primeira dizia ser: matéria, concretude, argamassa, pilar, de pé, forte, persistente, unificado” (p. 13). No dualismo tradicional corpo/mente ou carne/espírito, o primeiro elemento seria a parte descomplicada da equação, então a mente ou o espírito seriam o imaterial, enigmático, fora do alcance. Como observa a autora, ao ser colocado historicamente em oposição ao imaterial, a classificação do corpo como matéria foi “definindo-o como totalidade apreensível e unificável” (p. 14). Estudar o corpo seria colocar justamente essa concretude em xeque, compreendendo que ele é, na verdade, extensamente maleável, já que suas possibilidades, suas limitações e a forma como é percebido vão variar cultural e temporalmente, ao reconhecermos que a noção de corpo, para além da materialidade pura, envolve construções simbólicas e é, em si, um discurso.

Michel Foucault (2013) nos coloca de frente com esse tema em uma conferência radiofônica de 1966, quando inicialmente afirma que o corpo seria uma distopia, um ambiente no qual estamos irremediavelmente presos e do qual precisamos nos libertar. Em seguida, o pensador refaz seu raciocínio, concluindo que nós retiramos do corpo sua capacidade utópica por meio dos contornos que aprendemos a dar-lhe. Desse modo, o corpo comporta uma gama de possibilidades tão extensa quanto a distância entre a utopia e a distopia.

Na mesma linha, Francisco Ortega (2008) define o corpo contemporâneo como “corpo incerto”, termo que dá título a seu livro. Ele identifica que, na contemporaneidade, ao mesmo tempo que há um extenso culto ao corpo – por meio dos métodos de personalização, investimento estético, controle e visualização do corpóreo –, há também uma rejeição da carne. Enquanto nos ocupamos do corpo, desejamos eliminá-lo, aspecto também trabalhado por David Le Breton (2013). A incerteza, abordada por Ortega (2008), e o corpo que escapa, segundo Kiffer (2016), podem ser conectados também à dúvida quanto ao que compõe o corpo humano. Essa composição estaria em crise por conta das transformações observadas nas últimas décadas, que nos levam a sentir “que nossos corpos não têm mais exatamente os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não” (Michaud, 2008, p. 552). Tal questão é mais detalhadamente pontuada no trecho abaixo:

Na hora em que se multiplicam os corpos virtuais, em que se aprofunda a exploração visual do ser vivo, em que se comerciam o sangue e os órgãos, em que se programa a reprodução da vida, em que se vai apagando a fronteira entre o mecânico e o orgânico mediante a multiplicação dos implantes, em que a genética se aproxima da replicação da individualidade, é mais que nunca necessário interrogar, experimentar o limite do humano: “Meu corpo será sempre meu corpo?” (Courtine, 2008, p. 12)

Assim, com as mudanças significativas ocorridas entre o século XX e o presente momento do século XXI, o estatuto do corpo precisa ser repensado e atualizado, como já ocorreu em outros momentos da história. Se, por numerosos séculos, o corpo era visto como o lugar do pecado, oprimido pela concepção de espírito e pelos pudores da tradição judaico-cristã, com o Iluminismo ele pôde ser aberto, dissecado e estudado, a partir da valorização do conhecimento científico em detrimento da convicção religiosa. Entre as obras representativas dessa mudança, temos o quadro de 1632 de Rembrandt *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, no qual vemos alguns homens reunidos para uma aula em que se realiza a dissecação do antebraço e da mão de um infrator, morto por condenação, sendo o cadáver a área de maior destaque da pintura. A composição representa o fascínio despertado pelas ciências da época, com a busca pelo entendimento dos mecanismos do corpo, e o interesse pela anatomia humana, por meio dos estudos.

Outro momento de desestabilização do corpo pode ser exemplificado pelo pós-Primeira Guerra Mundial na Europa, quando o movimento artístico do surrealismo decompõe e recompõe a figura humana, levantando a provocação de qual seria o limite para configurar, ainda, humanidade, após tantas metamorfoses. Quais seriam os “limites de sua desfiguração”, que geram um “imaginário do dilaceramento”, como enuncia Eliane Robert Moraes (2017, p. 17)? Assim, o cenário de conflitos e o sentimento de instabilidade, desordem e caos deram origem a uma representação fragmentada do corpo, cujas imagens criadas causam um estranhamento que leva à necessidade de revisão de toda uma ordem das coisas. Aqui, observamos o corpo sendo utilizado como um ambiente propício para simbolizações, funcionando como um retrato da época ao carregar em si os efeitos da crise moral, política e estética vivenciada, uma vez que “à fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (p. 57). Segundo a autora, “nenhum inventário do universo parecia estar à altura do fenômeno de seu estilhaçamento” (p. 54), logo o surrealismo atuou de forma a suprir essa lacuna de representação a partir do corpo.

Em meio às promessas de progresso da Modernidade, surgiram imagens de corpos mutilados e destroçados por duas guerras mundiais; corpos tornados radioativos, estéreis, cancerígenos ou dizimados pelas bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki; corpos sistematicamente transportados, desumanizados, roubados de sua identidade, marcados por números e exterminados em campos de concentração; e a lista continua. A decadência do projeto moderno gerou uma crise por colocar em dúvida a forma de organização e as crenças do mundo ocidental, processo que estava estampado nos “corpos atômicos e febris, mas de uma convulsão debilitada e já muito distante dos sonhos modernistas de uma beleza convulsiva” (Kiffer, 2016, p. 17). O domínio da técnica, que levaria a uma melhor qualidade de vida e encaminharia a humanidade para o avanço, foi empregado para a morte e a destruição, dando origem a novas formas de oprimir, flagelar e eliminar o corpo, quando “os instrumentos de extermínio” se submeteram “à lógica da produtividade” (Moraes, 2017, p. 52). Se, como refletiu Foucault (2013), o corpo seria limitado a partir dos contornos que somos ensinados a dar-lhe, podemos dizer que a criação de novos métodos para aplicar a violência em larga escala afetaram a

experiência corporal a partir daquele momento. Adaptando a famosa pergunta de Baruch Espinosa, é válido questionar: o que pode o corpo frente à bomba atômica?

Os desconfortos gerados na primeira metade do século XX se manifestaram no campo das artes visuais também, posteriormente, com o desenvolvimento da performance, precedida pelo *happening*. Ambas as linguagens tomam o corpo como matéria do fazer artístico, explorando a fragmentação pelo emprego direto da carne, sem mediadores. Isto abre novas possibilidades para o corpo, que passa a poder ser encarado como objeto artístico. Para além dos conflitos bélicos, o corpo também foi moldado por novos métodos de controle e vigilância, possibilitados pelos aparatos técnicos atuais, como câmeras, computadores e *smartphones*.

Ainda pensando nas simbolizações por meio do corpo, o conceito de monstro é outro importante fator nessa trajetória. O corpo monstruoso é, segundo Jeffrey Jerome Cohen (2000), uma simbolização dos anseios e dos medos de uma época, logo “o corpo monstruoso é pura cultura” (p. 27). É uma figura que desafia o conhecido apresentando aquilo que não sabemos, e é também uma representação da possibilidade. A deformidade, o enigmático, misterioso, a forma estranha, que foge da normalidade, se apresentam como um caminho em aberto, um “entre”. Assim, esse corpo desviante é uma figura desestabilizadora, que leva ao questionamento dos limites do humano e da ordem do mundo, e costuma gerar desconforto e ser afastada pelo medo do sujeito se reconhecer, se enxergar, de alguma forma, no monstro. O monstro tem que ser *o outro*, não o *eu*.

Um dos mais famosos exemplos desse tipo de criatura é, sem dúvida, o personagem do romance *Frankenstein* (1818), escrito pela britânica Mary Shelley. O ser que causa abjeção e medo é produzido, na história, por um estudante de Medicina que reúne diversas partes de cadáveres e, realizando experimentos, anima artificialmente esse corpo de retalhos, de modo a confundir as fronteiras humanas e as concepções acerca da vida. Shelley constrói, por meio desse corpo-outro, uma face menos convencional dos avanços da ciência, alertando para possíveis perigos do encantamento por esse campo.

Tomando como base a relação entre o monstruoso e a figura humana, em um cenário mais recente, podemos apontar o subgênero do terror conhecido por

body horror como mais um exemplo da simbolização das questões de um tempo fazendo uso do corpo. David Cronenberg, diretor canadense considerado o maior representante desse tipo de produção no cinema, nos coloca diante do corpo sofrendo múltiplas transformações, o que parece questionar a normalidade da figura humana, que passa a apresentar elementos tidos como monstruosos de modo a criar um desconforto com o corpóreo. O cinema de Cronenberg pode ser considerado uma investigação do estatuto contemporâneo do corpo, relegado cada vez mais ao abjeto e ao indesejável. Do mesmo modo que o quadro de Rembrandt, em *Crimes do futuro* (2022), longa mais recente do diretor, há uma cena de dissecação com público, em que um corpo-outro é aberto para a observação de novos órgãos, nunca antes vistos. O procedimento faz parte, porém, de uma performance artística, e é realizado em um corpo com vida. A cena, de uma realidade distópica, que pode remeter à pintura barroca, nos lembra, assim, de que o corpo é objeto de permanente investigação, por estar em constante mudança.

O surgimento desse subgênero no cinema é também sintomático das alterações no modo como enxergamos o corpo, acarretadas por conta da nova relação com a tecnologia nas últimas décadas. Lucia Santaella (2003, p. 65) chama esse corpo sob interrogação a partir do início do século XXI de “biocibernético”, por conta do reconhecimento de um novo estatuto do corpo humano. Por vezes, não apenas o que diz respeito à carne, mas até mesmo nossa referência do que significa *humano* fica abalada em meio a inteligências artificiais cada vez mais desenvolvidas que buscam replicar o raciocínio orgânico.

Combinando os diversos pontos levantados acima, consideramos comprovada a relevância do estudo do corpo como espelho dos tempos, ou seja, como um interessante elemento a ser analisado para a compreensão de determinado período, uma vez que a percepção acerca da corporalidade é moldada por múltiplos fatores históricos e culturais. Tendo como base essa constatação, foi decidido pesquisar imaginários do corpo na contemporaneidade como forma de entender questões essenciais que marcam este tempo, ao compreender importantes temas que atravessam a percepção de corpo hoje. Assim, essa opção está em consonância com o argumento de que “há uma *agoridade* que redefine o corpo, imprimindo-o em

estatutos específicos, explicitando-o como espaço em mobilidade, ambiente em crise. Pensar nele é pensar o instante, o agora, o hoje” (Pires, 2004, p. 63).

É relevante destacar que reconhecemos o espaço crescente que as pautas identitárias vêm conquistando no amplo debate. Tais questões identitárias são indissociáveis da forma de experienciar o mundo, logo ter um corpo negro, um corpo indígena, um corpo trans, um corpo cis feminino, entre outros, sempre irá marcar o modo de determinado indivíduo existir. Uma vez que a ideia do corpo é construída por meio de discursos, e as possibilidades de abordagem são tão múltiplas quanto as multiplicidades de formas de existir, qualquer decisão de recorte feita aqui será limitada frente à amplitude do tema. A tentativa de abordagem se direcionou a questões representativas do nosso tempo, que perpassam diversas vivências corporais, trabalhando temas que podem ser somados a segmentações identitárias, isto é, que podem ser adicionados às discussões da corporalidade dentro de suas camadas identitárias específicas.

Um grande desafio na abordagem do corpo é, sem dúvidas, a infinidade de maneiras como se pode ter, ou ser, um corpo, então como falar de um corpo único? Nesse cenário, existe experiência compartilhada? A abordagem buscada neste trabalho foi, portanto, pensar o corpo a partir de três imaginários contemporâneos identificados acerca dele, que tensionam aspectos da corporalidade atualmente. Quanto ao conceito de imaginário, tomemos como base as considerações feitas por Michel Maffesoli (2001) em entrevista que concedeu em 2001, quando afirmou que o imaginário “é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (p. 75). Em sua concepção, tal termo se refere sempre à coletividade, é um “cimento social”, algo repartido entre os membros de determinado grupo, seja ele micro, seja macro, como uma nação. Maffesoli aponta que, apesar de ter um aspecto racional, o imaginário é atravessado também por marcadores menos concretos, como a fantasia, o lúdico e o afetivo, o que não o faz menos real, e reúne em si objetividade e subjetividade. A força do imaginário estaria justamente em sua imprecisão, segundo o pensador. Cada capítulo se debruça, portanto, sobre um imaginário identificado acerca do corpo atualmente: o corpo como distopia; o corpo em devir; e o corpo como memória. Conforme indicado no próprio título, a noção de imagens perpassa todo

o texto, por meio da análise tanto de percepções corporais construídas quanto de figuras no sentido literal, retiradas de diversos filmes e obras de artes visuais.

No primeiro capítulo, partimos da conferência já mencionada de Foucault (2013) e do desejo de ultrapassagem do corpo, com o entendimento deste como algo obsoleto, elaborada por Le Breton (2013), para discutir o estatuto do corpo contemporâneo: em meio às capacidades expandidas propiciadas pela tecnologia, que substituem cada vez mais funções antes desempenhadas pelo corpo, seria a carne nossa distopia? Para ampliar esta compreensão, são analisados filmes, de diferentes décadas e países, que abordam aspectos diversos da relação próxima entre corpo e tecnologia, incluindo: a fusão do corpo à máquina; novas formas de sentir dor e prazer; novos ideais estéticos; novas formas de controle e opressão; e novos conceitos de humanidade e monstrosidade. Veremos estes pontos mais detalhadamente em dois longas do diretor canadense David Cronenberg – o seu mais recente *Crimes do futuro* (2022) e *Crash - Estranhos prazeres* (1996). Vamos nos deter, também, no já mencionado subgênero do terror conhecido como *body horror*, que cria o medo e o desconforto a partir de transformações do corpo, e do qual Cronenberg é considerado o principal representante. Além desses filmes, o brasileiro *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, o japonês *Tetsuo – O homem de ferro* (1989), de Shin'ya Tsukamoto, e o francês *Titane* (2021), de Julia Ducournau, são analisados a partir dessa lente corporal. Também é trazida uma obra de arte da artista carioca Vitória Cribb para pensarmos o conceito do avatar, que talvez se aproxime do que Foucault (2013, p. 8) chamou de uma “utopia de um corpo incorporeal”. Assim, são discutidas noções do corpo como excesso ou falta, como doença, e com uma presença por vezes mais frequente enquanto extensão virtual do que enquanto presença física. O título “O corpo como distopia” já é em si uma provocação, pois, ao final do capítulo, podemos repensar quão distantes estão as fronteiras entre distopia e utopia, e reconsiderar o monstruoso enquanto símbolo de novas alternativas de existência.

Já no segundo capítulo, “O corpo e o declínio do antropocentrismo: do futuro ao devir”, partimos dessa desestruturação da figura humana para compreender outras formas de corporalidade. A ideia de uma História em linha reta, conduzindo sempre ao progresso por meio da acumulação de saber e do domínio

técnico, é desmontada, levando em conta os resultados do projeto moderno: entre eles, a era vivenciada hoje, conhecida como Antropoceno. Esta porção da pesquisa reconhece como a organização temporal incide sobre as noções de corpo e, tendo em mente as *politemporalidades*, sugerimos a adoção de outro tempo para pensarmos nossa unidade material, um tempo que abre espaço para o *entre*, nomeado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze, 1997) de *devir*. Se, no capítulo anterior, nos debruçamos sobre fusões do corpo com a máquina, neste o conceito de ciborgue de Donna Haraway (Haraway et al., 2009) é empregado para expandir as possibilidades do corpo em relação à natureza: se este pode ser remodelado pela tecnologia, formando um ser híbrido com o metal, então outras concepções fixas de corporalidade devem ser revistas. Desse modo, o segundo capítulo é calcado em ideias da pensadora estadunidense e também de Ailton Krenak sobre a importância do exercício imaginativo para visualizarmos outros mundos possíveis, que neste caso partem da construção de imaginários com outros corpos. Levando em conta a importância das imagens, exploramos trabalhos performáticos das artistas não-cis Aorua e UÝRA, que criam corporalidades alternativas, desestabilizando a separação entre humano e natureza – UÝRA, por exemplo, define-se como uma “árvore que anda”. O recorte da linguagem da performance se deu pela compreensão de que este gênero artístico seria o mais propício para a experimentação do corpo em devir, pois nele há uma ruptura com o ambiente convencional e o estabelecimento de um espaço de alteridade, no qual as possibilidades são expandidas e atualizadas a cada momento. Ao final do capítulo, o longa brasileiro *Mormaço* (2018), da diretora Marina Meliande, é analisado como um filme que une o debate das disputas de temporalidade a uma escolha narrativa de simbolização dos conflitos de um tempo e de dores coletivas por meio de desconfortos e transformações em um corpo individual, tornado corpo-árvore.

Por fim, após relacionarmos o corpo às ideias de futuro e presente, o terceiro capítulo lida com a relação entre corpo e passado. Reconhecendo que o estatuto contemporâneo do corpo é marcado pelas violências de grandes proporções perpetradas ao longo do século XX, e que, por conta disso, não há como falar de corpo hoje sem passar por essas questões, esse momento final da pesquisa investiga o imaginário do corpo como lugar de registro de memória, tanto pelas inscrições ou mutilações na carne quanto por sua ausência, transformada em falta espectral.

Optou-se por realizar esse estudo a partir de narrativas acerca das ditaduras latino-americanas por ter sido identificada uma forte presença da dimensão corporal nas ficções que tratam da temática, seja pela abordagem da tortura, seja do desaparecimento. Como constatou Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2022), o tópico dos desaparecidos manifesta-se diversas vezes nas produções culturais simbolizado pela metáfora do morto-vivo ou do fantasma, de forma a representar também um “passado que teima em não passar” (p. 3) e que assim se impõe ao presente por conta de sua não elaboração, frente à ausência de um trabalho de memória. Para além de Figueiredo, as discussões da memória serão conduzidas principalmente a partir de Aleida Assmann (2011), Jaime Ginzburg (2010), Márcio Seligmann-Silva (2014; 2017), Maria Rita Kehl (2010; 2004) e Maria Zilda Ferreira Cury (2021), utilizando também textos sobre a Shoah como base para a reflexão do corpo marcado pela violência. O corpo, então, é usado como metáfora da lembrança, da permanência ou ausência da memória histórica, mas ele próprio também lembra, enquanto matéria que carrega as inscrições da violência. No trajeto da escrita, nos detemos mais atentamente ao romance brasileiro *Degeneração* (2021), de Fernando Bonassi, e aos longas *Post mortem* (2010), do chileno Pablo Larraín, *A chorona* (2021), do guatemalteco Jayro Bustamante, e *Eva não dorme* (2015), do franco-argentino Pablo Agüero, combinado ao conto *Essa mulher* (1965), do argentino Rodolfo Walsh. No campo das artes visuais, a relação entre carne e memória é pensada por meio de obras do artista franco-argelino Kader Attia e de episódios específicos da trajetória do artista brasileiro Antonio Manuel. Após percorrermos toda essa costura de elementos e linguagens, reiteramos que o uso do corpo nas narrativas acerca das ditaduras latino-americanas pode se dar, também, por conta de seu caráter *inescapável*.

A opção por estruturar este trabalho como uma costura entre produções do cinema, das artes visuais e da literatura se deu por entendermos que analisar manifestações dos imaginários selecionados acerca do corpo em diferentes formatos amplia as possibilidades de apreensão ao combinar linguagens diversas, cada uma com sua especificidade.

CAPÍTULO 1

O CORPO COMO DISTOPIA

“Então o corpo, na sua materialidade, na sua carne,
seria como o produto de seus próprios fantasmas”

- Michel Foucault

Em uma conferência, em 1966, Michel Foucault (2013) afirmava que as utopias teriam nascido do desejo do ser humano de se libertar da prisão do corpo, ou de apagar os corpos. O filósofo inicialmente descreve vivenciar certo confinamento em seu próprio corpo, que, apesar de não corresponder à imagem de que gostaria e de ser inescapável, é sua forma de se apresentar ao mundo e de exercer todas as atividades. Em seguida, o pensador se considerou equivocado, voltando atrás e concluindo que, na realidade, as utopias surgem do próprio corpo, sendo o corpo humano o centro de todas as utopias e o ponto zero do mundo. O que tira do corpo sua possibilidade utópica seria o peso e os contornos que somos ensinados a dar-lhe, a partir do espelho e da observação do cadáver. Como enuncia Foucault (2013, p. 15), “espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura – que, para nós, hoje é selada – esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante”.

A noção construída do corpo como puramente “topia”, ou seja, como um lugar, dialoga com uma aversão ocidental ao corpo que é histórica. Em *Adeus ao corpo* (1999), o antropólogo francês David Le Breton (2013) rastreia a raiz dessa percepção entre os pré-socráticos e as doutrinas gnósticas: estas veem o ser humano como dividido entre um mundo superior e outro inferior; e o corpo, junto com a morte, participaria da esfera negativa. A alma, por sua vez, estaria na positiva, ao lado do conhecimento e do bem. No entanto, teria ficado aprisionada dentro do corpo, que é refém do tempo e, assim, da deterioração. Ao olhar dos gnósticos, o corpo é a carne perecível, o que nos remete ao apontado por Foucault (2013, p. 9): “a mais obstinada talvez, a mais possante dessas utopias pelas quais apagamos a triste topologia do corpo, nos é fornecida, desde os confins da história ocidental, pelo grande mito da alma”.

Essas noções, acompanhadas de outras – como o corpo sendo fonte de doenças ou a própria doença –, encontram eco na contemporaneidade, com um

desejo de modificação ou até eliminação do corpo. Os avanços tecnológicos contribuíram para uma sensação de atraso do corpóreo, que não seria capaz de acompanhar a velocidade e as possibilidades do virtual, por exemplo. Como afirma Le Breton (2013, p. 16), o ser humano carrega um ressentimento em relação ao seu corpo, por este “não ser um objeto de pura criação tecnocientífica”. Assim, há uma ânsia pelo que o pensador chama de “tempo do fim do corpo” (p. 16), com a reformulação ou eliminação deste, que frustra por não ser máquina controlável, previsível e, principalmente, imortal. Para Le Breton, a luta contra o corpo tem como pano de fundo o medo da morte, associação entre dois elementos já feita por Descartes (apud Le Breton, 2013, p. 17), quando observou seu próprio corpo a partir da ideia de cadáver.

Tal visão do corpo apoiada apenas em suas limitações, como fraquezas e doenças, se relaciona diretamente com o uso cada vez mais precário que fazemos dele. Quando diversos empregos dependem exclusivamente de funções desenvolvidas em computadores, e o deslocamento é feito, em grande parte, por meio de transportes automotivos ou é nulo, por conta do *home office*, o corpo passa grande parte de seu tempo sentado: “Subempregado, incômodo, inútil, o corpo torna-se uma preocupação; passivo; faz com que ouçam seu mal-estar” (Le Breton, 2013, p. 20).

A história da humanidade sempre foi marcada pelo desenvolvimento de ferramentas que atuam no prolongamento de nossas capacidades, aspecto amplamente trabalhado por Marshall McLuhan em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964). Segundo o autor, tudo o que conseguimos criar são extensões do nosso corpo, mas essas extensões são, ao mesmo tempo, amputações porque, ao usarmos tais recursos ou meios, estamos subtraindo de alguma forma a presença e a ação direta do corpo. McLuhan (1964) nota, então, esse duplo movimento: enquanto estamos nos expandindo de forma virtual, reduzimos o desempenho físico.

Neste cenário, Le Breton (2013, p. 20) usa o termo “próteses técnicas” para abordar os recursos que desempenham funções originalmente exercidas pelo corpo, como a escada rolante, que é uma extensão de nossa capacidade de andar. Essa junção humano-máquina para realizar até a mais simples das tarefas é relacionada

pelo antropólogo à figura do ciborgue, ideia extensamente trabalhada pela pensadora norte-americana Donna Haraway (Haraway et al., 2009), que será abordada posteriormente neste capítulo. As próteses técnicas tornam o corpo cada vez mais angustiante ao deixá-lo cada vez menos útil e atrofiado, um “excesso”, como escreve Le Breton (2013, p. 20). Com isso, o corpo aparece para nós apenas quando exige atenção por conta de dores ou enfermidades. Esse excesso do qual o filósofo francês fala também indica uma falta, já que o corpo se torna demais, ou seja, desprezível, ao na verdade não ser o suficiente, levando ao que ele chama de “sonho de uma humanidade livre do corpo” (p. 21). O filósofo explica que esse desejo se dá ao nos apoiarmos nos diversos tipos de veículos e habitarmos um ambiente intensamente tecnicizado, “no qual o corpo não é mais o centro irradiante da existência, mas um elemento negligenciável da presença” (p. 21).

Com as diversas ferramentas desenvolvidas principalmente entre o final do século passado e este, nosso *estar* foi cada vez dependendo menos da presença física. Com os computadores e múltiplos aplicativos de *smartphones*, podemos nos fazer presentes simultaneamente para pessoas de polos opostos do globo, tanto por texto quanto por voz ou até mesmo imagem. Nas redes sociais, somos curadores da nossa vida, fazendo recortes e compartilhando aquilo que corrobora para uma determinada versão de nós que desejamos transmitir. Essa existência virtual se torna ainda mais complexa quando pensamos nos avatares criados para os ambientes de jogo online, por exemplo, que podem ser moldados até os mínimos detalhes, como a cor da pele, do cabelo, a altura, o peso, e ter ou não tatuagens ou cicatrizes, entre muitos outros.

As novas percepções e relações com nosso corpo por conta da tecnologia são exploradas pela artista Vitória Cribb, uma das vencedoras da edição de 2022 do Prêmio PIPA, um dos mais importantes da arte contemporânea brasileira. Cribb, nascida em 1996, desenvolve obras audiovisuais em que pensa a relação do ser humano com a máquina, com foco na conectividade e na interação com os aparatos tecnológicos. A artista investiga o comportamento social ante o desenvolvimento de novas tecnologias visuais de informação e “transpõe o seu pensamento através da imaterialidade presente no digital” (Cribb, 2023), como evidencia a biografia em

seu site.¹ Entre os formatos utilizados, estão animações e imagens CGI,² realidade aumentada e ambientes imersivos desenvolvidos para a internet.

Em *@ ilusão*, de 2020, Vitória cria um mundo virtual de aspecto gelatinoso e cores vibrantes que é acompanhado por reflexões em sua própria voz. A obra, como explica a artista em entrevista ao curador Luiz Camillo Osorio, “parte de uma reflexão crítica à existência nas redes sociais, conteúdos repetitivos e algoritmos que reforçam comportamentos racistas, sexistas e classistas” (Ocupação..., 2022), e foi criada no contexto de isolamento social desencadeado pela pandemia da Covid-19, quando Vitória notou certo saturamento digital. Um dos temas principais do trabalho, dedicado àqueles “que não puderam apertar o *shuffle*”, é o aprisionamento em uma repetição: tanto a repetição a que o algoritmo das redes sociais nos induz, apresentando conteúdos similares de novo e de novo, quanto aquela dos sistemas de violência a que corpos negros são submetidos, o que é abordado na frase inicial do vídeo – “Vidas condicionadas à repetição encaram a morte em *looping*, condições impostas, narrativas repetidas, contadas e distorcidas por aqueles que nos condicionam à repetição”.

Ao longo do trabalho, o que parece ser apenas códigos da linguagem típica de programação está presente nos ambientes construídos e até mesmo no traje da avatar criada por Cribb, corroborando a atmosfera artificial e tecnológica (Fig. 1). Os códigos, porém, são na verdade trechos do texto *Esponaneidade programada*, escrito em maio de 2020 pela artista. Neste, Vitória se apropria de símbolos de *coding* para descrever ações desempenhadas na rotina como se fossem comandos de computador, misturando atividades objetivas – como “apagar”, “clicar”, “enviar” – com outras subjetivas e até fisiológicas, entre elas “fingir”, “sofrer”, “bocejar” e “urinar”.

¹ Vitória mantém um site próprio no endereço <https://vitoriacribb.com/>.

² Sigla que significa “Computer-Generated Imagery”, o que pode ser traduzido para “imagens geradas por computador”.

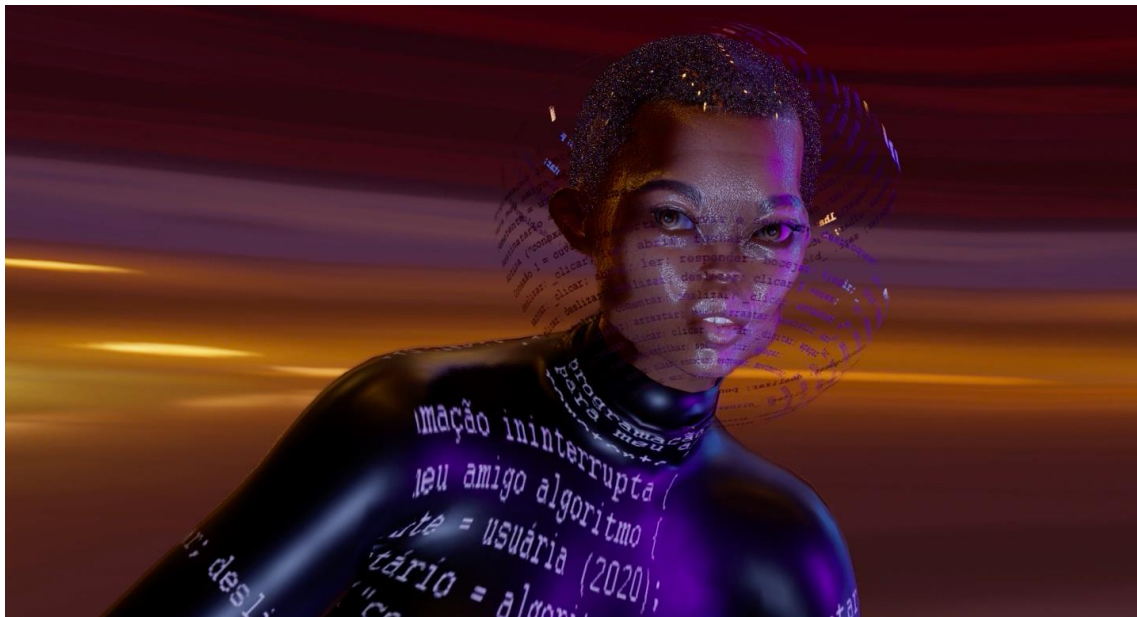


Figura 1: Still do trabalho @ilusão em que a avatar criada por Vitória Cribb aparece com trechos do texto *Espontaneidade programada* em sua vestimenta.

A artista reflete sobre nossa relação com o algoritmo e com as máquinas, responsáveis por domesticar e absorver o ser humano em repetições, ao que escreve: “Talvez seja viciante se enganar e acreditar que a cada dia que passa estamos cada vez mais distantes do que não desejamos ser e mais perto da divindade criada pelo ser humano. Máquina”. Provavelmente fazendo referência à crença de o humano ter sido criado à imagem e semelhança de Deus, Cribb pontua essa pretensão de nos assemelharmos à máquina. Assim, se o ponto de chegada é a máquina, entende-se que aquilo “que não desejamos ser” corresponde ao orgânico, ao que padece e falece, o corpo. Antes mesmo da concepção da Internet, em sua conferência de 1966 que deu origem ao texto *O corpo utópico: as heterotopias* (2013), Foucault já apontava para o desejo de um “corpo *sem corpo*”, consistindo em uma “utopia de um corpo incorporeal” (p. 8). Nessa utopia, o filósofo descreve que seria possível ter “um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (p. 8), descrição que se encaixa perfeitamente no que hoje conhecemos como avatares.

Quanto a essa relação entre o corpo e o espaço virtual, Le Breton (2013) defende que este último seria um mundo no qual a corporeidade humana não é mais necessária. Para o pensador, “o virtual legitima a oposição radical entre espírito e corpo, chegando à fantasia de uma onipotência do espírito” (p. 144). Assim, se antes

tínhamos uma opressão do corpo pela alma, a Internet teria trazido consigo uma nova força que se contrapõe à carne. Em seu trabalho, Vitória Cribb entrelaça a realidade das duas esferas: nas últimas linhas do texto que compõe a obra, há uma tentativa de controle do corpo por meio da programação – “suspensão de sistema { corpo (“dor”);”. Em seguida, Cribb enumera dores físicas tipicamente relacionadas a passar um longo tempo sentado e um outro tipo de dor, aquela encontrada na navegação no ambiente digital, como ciberataques e ofensas. Vitória mistura, então, o corpo orgânico ao virtual.

Essa relação entre o corpo humano e o corpo virtual do avatar ou a presença online também é abordada na obra por meio das falas da artista. Ela lembra que, enquanto estamos vivendo uma extensão da nossa vida no mundo virtual ou desempenhando funções no computador, há um corpo, uma carne, que muitas vezes é esquecido ao habitarmos esse outro espaço. Esse corpo, então, passa a ser moldado pelas atividades online, fisicamente se direcionando à máquina, como a artista pontua. Ela termina sua fala com um lembrete para que nós, espectadores, que estamos assistindo à obra por meio de algum mediador, seja este um celular ou um computador, voltemos nossa atenção para a carne: “o quanto você se curva para a máquina? é, a gente tem que tomar um certo cuidado, né?! enfim, não esquece, tá? acerte a sua postura”.

Como escreve Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2011) no artigo *O corpo e a tirania do espírito na ficção contemporânea*, “o universo virtual das tecnologias digitais alimenta fantasias de um corpo só imagem, intemporal, desprovido de sua materialidade” (p. 23). Assim, Vitória nos imerge em sua realidade virtual, cooptando nosso olhar ao explorar, também, a imagem de um avatar que é moldado e remoldado – ou que se molda e remolda, talvez com um controle sobre a própria materialidade passível de inveja –, exibindo um corpo com possibilidades expandidas, “sempre transfigurado”, como imaginou Foucault (2013, p. 8). Ao final desta jornada, a artista corta a fantasia: apesar de estarmos grande parte de nosso tempo habitando, de certa forma, um espaço virtual, não podemos escapar do fato que temos, ou somos, um corpo orgânico.

Uma vez que não é possível livrar-se inteiramente do corpo, a possibilidade de moldar a própria imagem no ambiente virtual tem seu correspondente no mundo

físico: a busca pelo domínio do corpo por meio de intervenções. Le Breton (2013) pontua que o corpo é “vivido como acessório da pessoa” (p. 22), então as modificações corporais são uma “maneira de reduzir o desvio experimentado entre si e si” (p. 30), ou seja, entre o corpo que se tem e a imagem que melhor representaria o eu. A tatuagem, por exemplo, “traduz a necessidade de completar por iniciativa pessoal um corpo por si mesmo insuficiente para encarnar a identidade pessoal” (p. 40), e também é uma forma de reivindicar a soberania sobre si.

Nas academias de ginástica, o corpo é trabalhado por meio de exercícios que são simulações de atividades e têm a finalidade de manutenção da saúde ou visam um aprimoramento estético – resultado da incorporação das próteses técnicas à rotina, fazendo com que as capacidades físicas fiquem reservadas a esses espaços. Em um ensaio escrito pelo romancista e jornalista britânico Hari Kunzru a partir de uma entrevista com Donna Haraway, presente na coletânea *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* (2009), o escritor pontua que as academias e toda a cultura que as circunda, com os alimentos voltados para o *bodybuilding*, os aparatos específicos de treino e as máquinas de malhação, existem por conta da noção de corpo “como uma máquina de alta performance” (Haraway et al., 2009, p. 23). Os atletas de corrida, por exemplo, são moldados por dietas e treinamentos meticulosos, equipados com vestimentas da tecnologia de última geração e têm um acompanhamento médico rígido, tudo em busca de obter os melhores resultados, ao que, trazendo Haraway, Kunzru sintetiza: “A verdade é que estamos construindo a nós próprios, exatamente da mesma forma que construímos circuitos integrados ou sistemas políticos” (p. 24).

Esta ideia remete à visão do corpo como um objeto do design, ponto trabalhado por Francisco Ortega em seu livro *O corpo incerto* (2008). O autor argumenta que, ao mesmo tempo que temos um culto ao corpo, que é “personalizado” por meio de modificações anatômicas e intervenções estéticas, há também uma “rejeição corporal da corporeidade” (p. 13). Tomando como base a epígrafe “nosso corpo é o exemplo mais destacado do ambíguo”, citação de William James, Ortega (2008) reitera esse duplo movimento que há na cultura contemporânea de exaltação do corpo, por este ser um espaço de alguma certeza

em meio à fluidez, e de negação, por o corpo não conseguir acompanhar as múltiplas demandas e os ideais estabelecidos, precisando ser corrigido pela tecnologia. O título da publicação diz respeito ao pensamento do autor de que, quanto mais nossa atenção se volta para o corpo, e quanto mais se tenta controlá-lo, mais incerto ele se torna.

Quando pensamos neste movimento antagônico de culto e desprezo ao corpo abordado por Ortega (2008), podemos observar que tal paradoxo está presente também na religião católica, cuja narrativa é uma das ficções mais fortemente difundidas, permeando diversos campos da sociedade: “Uma ambiguidade atravessa pois o discurso cristão sobre o corpo e as imagens que ele suscita: um duplo movimento de enobrecimento e de menosprezo do corpo” (Gélis, 2008, p. 20). Ao mesmo tempo que a carne é vista como pertencente a um plano inferior, a história de Jesus é uma história corporal – com a encarnação de Deus em um homem, seu corpo oferecido no lugar dos pecadores, e o símbolo da cruz usado como lembrança desse sacrifício. O crucifixo remete diretamente à imagem do corpo torturado de Cristo, que teve sua carne açoitada, suas mãos e pés atravessados por pregos, e outros detalhes mais que são calculados em meticulosos estudos forenses realizados até hoje, na tentativa de precisar como Jesus teria morrido, acometido de quais enfermidades (Veiga, 2021). Nas variadas vertentes, interpretações e formas de cultuar a história de Cristo, algumas representações utilizadas exploram ainda mais o sangue, as feridas e a imagem do sofrimento físico como modo de valorização do sacrifício de Jesus.

Além disso, outros símbolos importantes para a fé católica também remetem ao corpo de Cristo. A hóstia e o vinho consumidos durante a missa seriam transformados, a partir da transubstanciação (termo da linguagem teológica), no corpo e no sangue de Jesus, respectivamente. Já a imagem do Sagrado Coração, que carrega sua própria solenidade, é voltada a um órgão humano: “O Sagrado Coração indica o coração de carne de Jesus. Não é uma relíquia fria e morta, mas um órgão quente e sangrento, cheio de vida” (Gélis, 2008, p. 38). Apesar de a religião privilegiar o espírito e, muitas vezes, buscar cercear o corpo, vemos que este está no centro de importantes símbolos da fé.

Explorando a relação entre religião, corpo e distopia, o longa *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, retrata um Brasil sob um regime autoritário baseado na fé evangélica.³ Nesta versão do país em um ano nada distante, 2027, as leis passam a ser calcadas na moral e nos “bons costumes” dos neopentecostais, tementes a Deus, apesar de o Estado se declarar laico. A narrativa é permeada de ironia para evidenciar a hipocrisia presente nos pudores e moralismos religiosos, como a substituição do Carnaval, visto por diversos grupos de devotos como uma celebração pecaminosa e promíscua, pela chamada “festa do Amor Supremo”, uma espécie de rave evangélica. Já o aconselhamento religioso está disponível 24h por meio de *drive-thrus* em que os fiéis podem se consultar com o pastor e receber sabedoria da Bíblia do conforto do carro, nesse formato rápido e moderno para combater qualquer dúvida, constituindo um canal de fortalecimento do regime e da fé.

No filme, o corpo é um elemento distópico a serviço do controle estatal, sendo visto como mais um instrumento de reforço do Estado. Em diversos produtos culturais que trabalham com futuros decadentes, são construídas realidades em que o ser humano se tornou dócil ao ser constantemente vigiado por meio de tecnologias cada vez mais capilares – temática do consagrado *1984*, de George Orwell (1949), que utiliza a figura do “Grande Irmão”. Em *Divino amor*, a coerção internalizada nos indivíduos por meio da moral e dos bons costumes está aliada, assim, ao controle desempenhado com o auxílio da tecnologia, contando com a biometria e o material genético da população cadastrados em um banco de dados onipotente e onipresente. Um exemplo desse controle são as máquinas detectoras (Fig. 2), presentes na entrada de alguns estabelecimentos, que escaneiam o corpo de quem passa e indicam o estado civil da pessoa e se está grávida ou não, dados que são armazenados em um sistema interligado.

³ O título do filme, talvez não por acaso, também é o nome de uma plataforma online de relacionamento para cristãos, criada em 2009, sendo a maior voltada para “namoro evangélico” (como divulgam) do Brasil: “Venha para o Divino Amor e encontre seu amor cristão!”. Disponível em: <<https://www.divinoamor.com.br/cpx/pt-br/divinoamor/index>>.



Figura 2: Joana passa pelo detector de gravidez, e no painel lê-se “gravidez detectada”.

Joana, personagem de Dira Paes, acredita e defende esse sistema, que diz ser baseado no Amor, termo que ganha a conotação de uma força invisível. Assim, no seu cargo burocrático em um cartório, a protagonista se empenha em convencer os casais que chegam buscando o divórcio a não se separarem: ela os incentiva a irem em um encontro do grupo Divino Amor, no qual se tenta restabelecer a conexão entre os companheiros por meio de uma terapia religiosa conjunta e da realização do *swing* – a troca sexual de casais. Como enunciado pela condutora do grupo: “Quem ama não trai. Quem ama divide” – ou seja, o sexo e o erotismo agem em nome da missão pretendida por Deus, atuando na manutenção do amor e do lar cristão.

Procriar é incentivado, pois o filho é visto como mais um pilar de sustentação do casamento. Joana, porém, tem dificuldade em engravidar, e, entre as soluções testadas, está um aparelho no qual seu marido, Danilo (Júlio Machado), fica pendurado de cabeça para baixo, sendo exposto a um laser que supostamente opera em sua bolsa escrotal (Fig. 3). A cena acentua a imagem do corpo moldado para a religião, com a tecnologia empregada para perpetrar os ideais autoritários desta realidade. A mistura de músculos, nudez, luzes neons e máquinas futuristas que marca todo o longa de Mascaro, acompanhada da centralidade do sexo na narrativa, está representada nessa cena, assim como nas cenas do grupo Divino Amor.



Figura 3: Joana ajuda a regular a máquina que atua sobre a bolsa escrotal de seu marido.

A dominação realizada no filme evoca o conceito de biopolítica de Foucault (2021), que se refere à forma de o poder estatal se estender para outras áreas da existência, como a higiene, a natalidade, a sexualidade e a saúde. Assim, o filósofo argumenta que o exercício do poder passa a englobar, a partir do século XVIII, os aspectos biológicos para adestrar os indivíduos, gerindo todos os âmbitos da vida. Para Foucault (2021, p. 144), “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo”. Essa ideia fica ainda mais explícita no longa a partir de duas falas: uma proferida pelo narrador acerca do sistema – “a entrega do corpo era a promessa da glória eterna” – e outra por Joana, se defendendo quando questionada sobre sua fé: “meu corpo é de Deus”. Tal aspecto também surge simbolizado em algumas imagens, como aquelas dos momentos rituais, quando o corpo se apresenta de modo renegado, isto é, em posições que remetem à renúncia de si, como na primeira imagem abaixo (Fig. 4), em que vemos um corpo que se encolhe, se torna menor, abdicando de sua altitude, somada à cabeça abaixada e ao rosto coberto. Se lembrarmos que o rosto é o símbolo da individualidade, este ato indica a negação do eu em nome de algo superior, coletivo. Como se vê na figura seguinte (Fig. 5), os corpos se conectam para formar uma grande corrente em oração, cujos elos se apresentam sem rosto, que fica submerso, e vestem roupas iguais, padronizadas, como mais um símbolo de renúncia à individualidade.



Figura 4: Joana encolhe-se em reverência enquanto reza.



Figura 5: Os fiéis, vestidos da mesma forma, compõem uma corrente de oração, com os rostos submersos.

Neste sistema fortemente calcado no controle por meio dos dados e na burocracia, a fé, que seria a grande condutora da sociedade, fica, porém, sem espaço quando não é sinônimo de força repressora, e sim de crença mística. Vemos essa contradição quando Joana finalmente fica grávida: ao consultar no sistema a compatibilidade do material genético do feto, a mulher não encontra o pai da criança em nenhum de seus últimos parceiros sexuais, incluindo seu marido. Assim, ela acredita ter sido tocada por Deus, em uma versão moderna de Maria e Jesus, mas, nesse mundo de fé, amante de Cristo, ninguém acredita que isso seria possível, e Joana termina mãe solteira, marginalizada. É interessante notar que a mesa de cirurgia onde sua cesárea é realizada remete ao formato de uma cruz, na qual o novo Messias nasce bastardo e sem nome. Essa cena também mostra o pudor seletivo com a carne, uma vez que, no momento da cirurgia, o corpo da mulher precisa estar quase completamente coberto, havendo uma abertura apenas no local do corte a ser feito. Vemos, ainda, nos momentos finais do longa, o bebê de Joana deitado sobre uma cama, iluminado por uma luz que entra pela janela, com aspecto celestial, quando ele começa a urinar. A cena pode ser interpretada como um jogo entre o profano e o sagrado – entre o imaterial, divino, e a carne, que é humana.

Na busca pelo controle extremo do corpo – tanto aquele externo, estatal, quanto a tentativa de construção individual do corpo a partir de exercícios e intervenções –, nada poderia ser mais assustador do que assistir à figura humana ser transmutada em formas grotescas. Esse é o princípio do *body horror* ou horror corporal, um subgênero do terror que, segundo Xavier Aldana Reyes (2014), é provavelmente um dos termos mais vagos e com definição mais imprecisa no campo de estudos góticos e de horror, pois compartilha características com alguns outros. Reyes explica que o entendimento geral parece ser que uma criação se enquadra como *body horror* se ela “gerar medo a partir de estados anormais de corporalidade, ou de um ataque sobre o corpo” (p. 52).⁴ Assim, nesse subgênero observamos que o medo é produzido a partir do corpo humano, que sofre os mais diversos tipos de mudanças, resultando em novas configurações anatômicas.

A falta de controle sobre nosso corpo, que já é experimentada em condições normais com envelhecimento, dores e doenças, é elevada nas produções do “horror corporal” de modo a evidenciar e trabalhar a vulnerabilidade do corpo, “que às vezes aparece como o maior e mais temido estranho” (p. 19).⁵ As possibilidades e os limites da carne despertam curiosidade por levarem a reflexões sobre o *ser* e a natureza humana, na busca por compreender em que ponto a humanidade termina. Assim, a encarnação, ou seja, a ideia de ter – ou ser – um corpo, é explorada por meio de processos que põem em questão essa fronteira ao imaginarem desfigurações, hibridismos e fusões.

Para tornar mais palpável o conceito de *body horror*, Xavier Aldana Reyes compara as três versões de *A mosca*: o conto original de George Langelaan (1957), a adaptação de Kurt Neumann (1958) e a do diretor canadense David Cronenberg (1986). A história base acompanha os experimentos do cientista Seth Brundle com teletransporte, até o acidente que funde o DNA do homem com uma mosca. Enquanto diversos pontos narrativos se repetem, há uma importante distinção entre as duas primeiras produções e a terceira, uma vez que Cronenberg constrói o medo a partir da ideia de uma nova forma corporal que foge do entendimento. O que assusta não é tão simples quanto a visão de um monstro, como escreve Reyes: “O

⁴ Tradução nossa, do original: “generates fear from abnormal states of corporeality, or from an attack upon the body”.

⁵ Tradução nossa, do original: “which sometimes appears as the greatest and most feared stranger”.

medo decorre de um encontro com o ‘outro’, mas de uma realização de que se está tornando ‘outro’ em relação ao que se era (ou não mais si mesmo). Essa é uma característica distintiva do horror corporal” (p. 60).⁶

Para além do processo de se tornar ‘outro’, o personagem de *A mosca* não consegue prever o rumo das mudanças nem a velocidade da transformação, o que cria uma sensação de desamparo, segundo o autor. O corpo híbrido, explica Reyes, só vira um problema para Seth quando ele se torna mais mosca do que humano e, com isso, sente uma falta de controle que o afasta de si mesmo: “O medo aqui, portanto, não é necessariamente o de se tornar outro, mas a possibilidade de perder contato consigo mesmo de modo que haja pouca ou nenhuma compreensão de sua subjetividade” (p. 63).⁷

No artigo *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror* (2012), Ronald Allan Lopez Cruz apresenta o aspecto biológico deste subgênero, afirmando que o horror corporal é, como indica o título, horror biológico. Cruz desenvolve a hipótese de que a força do *body horror* está no modo como a anatomia e as funções consideradas normais das espécies são atravessadas, o que resulta em metamorfoses, doenças que levam à deterioração física e psicológica, criação de híbridos monstruosos, zumbificação e mutações, como exemplifica o autor. Este último ponto está intimamente ligado com a genética: Cruz (2012) explica, a partir das ideias de Patrick Gonder, que o medo envolvendo esse campo é baseado na perda de controle, uma vez que os genes, que compõem quem somos, nossas características, estão além do nosso domínio, assim como as mutações, que não podem ser previstas.

No *body horror*, o medo não está na morte, mas nas possibilidades de dor, dano ou destruição do próprio corpo, algo a que temos uma aversão natural, como explica Cruz (2012), porque somos biologicamente predispostos a tomar conta de nosso corpo como modo de prolongar nossa vida ou atrair parceiros. O escritor cita uma frase de Andrew Tudor que carrega um interessante apontamento do terror

⁶ Tradução nossa, do original: “The fear does stem from an encounter with the ‘other’, but from the realisation that one is becoming ‘other’ than one was (or not oneself anymore). This is a distinctive feature of body horror”.

⁷ Tradução nossa, do original: “The fear here is therefore not necessarily that of becoming other, but the possibility of losing contact with oneself so that there is little or no comprehension of one’s subjectivity”.

despertado em filmes do subgênero: “Se não podemos confiar em nossos próprios corpos, então em que podemos confiar?” (p. 167).⁸ A ideia de sermos traídos pelo que nos compõe instaura uma incerteza geral desestabilizante, já que nossas possibilidades de existência plena dependem de um corpo sadio e funcional.

Apesar de ser considerado por muitos o criador ou principal nome do *body horror*, David Cronenberg pontua que não teria nomeado o subgênero dessa forma, já que não enxerga o conteúdo como horripilante, e sim como algo belo. A mais recente produção do diretor, *Crimes do futuro* (2022), pode ser lida a partir de uma fala de David Le Breton (2016) em entrevista para a TV PUC-Rio em 2016: “A nossa vida é uma interpretação permanente do mundo pelo corpo”. No filme, essa fala do teórico francês, apontando o papel do corpo como norteador da realidade, é levada a um novo patamar a partir do contexto distópico construído. Somos apresentados a uma sociedade em que os seres humanos, após sofrerem mutações graduais de geração em geração, tiveram uma mudança biológica na forma de sentir dor, praticamente extinguindo essa sensação, assim como infecções. Uma vez que “a condição humana é uma condição corporal”, como enunciou Le Breton (2016) na entrevista, a experiência dos indivíduos é bruscamente alterada por conta dessa nova característica sensorial. Em um dado momento do longa, tem-se uma validação desse pensamento ao aparecer, em uma tela, a frase “body is reality” (corpo é realidade).

Dentro desta lógica, em um cenário em que o corpo é outro, há mudanças também nas sensações e interações com o ambiente e com os demais, ponto que leva a uma das enunciações mais marcantes do filme, “cirurgia é o novo sexo”. Segundo Le Breton (2013), “o prazer e a dor são atributos da carne”, ou seja, sensações ligadas à nossa dimensão física, logo, com a alteração na forma de sentir dor no mundo de *Crimes do futuro*, o prazer passa a ser ligado à busca por sentir algo. Assim, vemos indivíduos explorarem outros modos de toque e de sensibilidade, como os cortes à faca feitos na pele do parceiro no momento do beijo. Para alguns, o quase desaparecimento dos limiares de dor levou a um mundo significativamente mais perigoso ao extinguir esse sistema natural de alerta.

⁸ Tradução nossa, do original: “If we cannot rely on our own bodies, then on what can we rely?”.

Há, em diversos núcleos do longa, um medo que a espécie humana tenha se distanciado demais de suas características estruturantes e definidoras, o que cria uma sensação de agonia nos personagens e um desejo de retomar o controle do corpo. Esse desejo, no âmbito jurídico, é posto em prática pelo Registro Nacional de Órgãos, um escritório secreto do governo criado para monitorar e catalogar novos órgãos desenvolvidos como forma de restringir a evolução humana. O pequeno aparato burocrático, parte da Unidade do Novo Vício (quase chamada de Disfunção Evolutiva) e gerido pelos funcionários Wippet e Timlin, é a manifestação de um receio geral dos governos ao redor do mundo de que a evolução humana estaria caminhando de forma errada. O RNO, ridículo em sua obsolescência e preso a formulários, representa um resto de estrutura em um mundo que está desmoronando. Entre as políticas estabelecidas pelo departamento, está tatuar órgãos novos com função desconhecida para que sejam registrados e mantidos sob controle, ao que Wippet explica: “Nosso medo é que esses neo-órgãos possam se estabelecer geneticamente e depois serem passados de pais para filhos, que então não seriam mais, estritamente falando, humanos. Ao menos no sentido clássico”.⁹

O artista performer Saul Tenser, interpretado por Viggo Mortensen, é um objeto de grande interesse dos funcionários. Por portar o que chamam de Síndrome da Evolução Acelerada, Tenser tem produzido novos órgãos aleatórios durante anos, e estes são removidos cirurgicamente pela também artista Caprice (Léa Seydoux) em performances conjuntas com auxílio de uma elaborada máquina, o módulo de autópsia Sark, considerado por ela o seu pincel. A partir de um controle sem fio, Caprice comanda os braços do aparelho com lâminas acopladas, cortando em frente ao público a pele do parceiro, que fica deitado no interior da estrutura cujo formato lembra um sarcófago de textura fóssil. Após a remoção do órgão, o corte é fechado utilizando outro recurso da máquina, e os artistas contemplam a obra criada.

Quando, em dado momento do longa, o caráter de arte da cirurgia é questionado, como se a prática banalizasse o significado da palavra, Timlin, grande admiradora de Tenser, explica o valor do trabalho: “Ele pega a rebelião de seu

⁹ Tradução nossa, do original: “[...] our fear is that some of these neo-organs might establish themselves genetically, and then be passed down from parent to children, who would then no longer be, strictly speaking, human. At least, in the classical sense”.

próprio corpo e assume o controle dela. Dá forma, tatua, exhibe, cria teatro a partir disso. Tem significado, um significado muito potente, e muitas pessoas reagem a isso”.¹⁰ A fascinação, a curiosidade e o medo despertados pelas novas configurações corporais nesse universo, acompanhados da constatação de que cirurgia é o novo sexo, dão às performances de Tenser um teor erótico e colocam a plateia na posição de voyeurs.

Outra transformação trabalhada no longa é a capacidade de digerir plástico. Cronenberg escreveu o roteiro no final do século passado, e desde então a ideia de comer plástico se tornou ainda mais próxima da realidade. Em diversas entrevistas, o diretor aborda a questão dos microplásticos, que não era conhecida na época da criação da história do filme, mas hoje constitui uma preocupação mundial. Há alguns anos, cientistas observaram que o plástico se quebra continuamente, gerando partículas cada vez menores, tornando-se tão pequenas que podem se espalhar pelo ar. A novidade, porém, veio no ano de 2022, quando partículas do material foram encontradas na corrente sanguínea de seres humanos vivos. O cineasta relaciona, então, essa descoberta recente com a mutação que ele mesmo ficcionalizou em 1998, quando escreveu o roteiro: “Como o corpo humano vai lidar com isso? Isso significa que estamos condenados, que vamos morrer mais cedo, ou significa que o corpo encontrará uma maneira de usar esse plástico?”.¹¹

Cético quanto à redução da produção de plástico, Cronenberg constrói no filme uma realidade em que nos adaptamos ao excesso, ressignificando o lixo industrial. As mudanças tecnológicas e ambientais levaram a uma brusca alteração na paisagem e nas condições de vida, e o modo proposto pelo diretor para lidar com isso é o mais íntimo possível: adaptando nossos interiores. O personagem Lang Dotrice é o rosto do movimento que acredita estar na hora de começarmos a nos alimentar dos resíduos industriais que produzimos, pois nessa prática estaria o destino da humanidade. Ele é um daqueles que, ao redor do mundo, passaram por

¹⁰ Tradução nossa, do original: “He takes the rebellion of his own body and seizes control of it. Shapes it, tattoos it, displays it, creates theatre out of it. It has meaning, very potent meaning, and... many, many people respond to it”.

¹¹ Tradução nossa, do original: “How is the human body going to deal with this? Does it mean that we are doomed, does it mean we will die younger, or does it mean that the body will find a way to use this plastic?” Disponível em https://www.reddit.com/r/blankies/comments/uobuwa/cronenberg_being_an_excited_little_freak_talking/.

uma cirurgia desenvolvida coletivamente ao longo de anos com finalidade de adaptar o sistema digestório humano para tolerar plástico. O resultado final do processo faz com que os operados não sejam mais capazes de digerir a comida orgânica, e o plástico se torna, como eles chamam, a “comida moderna”.

Essa característica deu origem a uma subcultura, uma vez que tal hábito alimentar molda de diversas maneiras a vida de quem o carrega. Para conseguir ingerir o material de forma sutil – necessária já que essa novidade desperta nojo e até ódio –, o grupo organizou, em um espaço escondido, uma linha de produção de barrinhas alimentares de plástico. O produto é embalado como uma barra comum e sem identificação, tornando-o reservado e facilmente transportável, porém letal para organismos tradicionais.

Enquanto os indivíduos que consomem plástico se entendem como humanos e criam uma resistência, desejando a expansão das definições biológicas do que compreendemos como humanidade, a mãe, na cena de abertura do filme, mata seu filho sufocando-o com um travesseiro justamente por enxergá-lo como uma aberração da natureza, um desvio que precisa ser eliminado por constituir um perigo para a espécie. O menino, de nome Brecken, cujo pai é o Lang, foi o primeiro indivíduo a já nascer com o sistema digestório capaz de processar plástico, ou seja, a mudança feita artificialmente pelo grupo conseguiu ser incorporada e transmitida geneticamente, o que faz da criança “naturalmente artificial”, como conclui Tenser, pois as características adquiridas por meio de cirurgia se tornaram herdáveis.

Lang oferece então o corpo de seu filho para sofrer uma autópsia como parte do novo grande trabalho conceitual de Tenser e Caprice. A ideia do líder é usar a plataforma do artista para fazer uma declaração pública e não passível de ser encoberta, em que apresentaria a todos o futuro da humanidade, personificado em Brecken: ele seria a promessa de uma realidade em paz e harmonia com o mundo tecnológico que o ser humano criou. Durante a performance, Caprice dá mais uma camada de sentido à carne, lembrando que corpo é texto: “E agora mergulhemos fundo no corpo de Brecken e, como professores de literatura, busquemos o sentido que jaz trancado no poema que foi Brecken”.¹² Essa relação entre corpo e texto

¹² Tradução nossa, do original: “And now let us dive deep into the body of Brecken and, like professors of literature, search for the meaning that lies locked in the poem that was Brecken”.

lembra, também, uma fala de Cronenberg sobre o personagem principal: “Saul está tentando entender a narrativa que seu corpo está lhe contando” (Taubin, 2022).¹³ A performance é, porém, boicotada por aqueles que não querem que a informação se espalhe e confunda ainda mais as noções, fronteiras e possibilidades do humano. Os interiores do menino são alterados, e diversos órgãos são tatuados, de modo a corromper a configuração original de seu corpo e tornar ilegítima a narrativa de novas características desenvolvidas naturalmente.

No artigo *Autopsias de lo real: resucitando a los muertos*, Noël Valis (2011) afirma que “a prática da autópsia nos sugere que um cadáver não é simplesmente um corpo sem vida”¹⁴ (p. 349). Tal prática, no filme, usada como modo de entender uma nova configuração corporal, remete ao início da dissecação como forma de conhecer o corpo na modernidade, período que se dedicou a sistematizar esse conhecimento do humano. A palavra *autópsia* significa “ver por si mesmo”, pois com ela é realizada a observação, a análise e a manipulação dos componentes do corpo, de modo a registrar e catalogar esse conhecimento. Com isso, o “ver por si mesmo” implica ver *a si mesmo*, uma vez que o estudo realizado com a abertura desses corpos visa entender nossa própria matéria e o que nos compõe enquanto humanos.

O termo “humano” é, com certeza, o ponto central de debate do filme, e cada grupo ou personagem tem uma concepção diferente do que isso significa. Se algo é desenvolvido de forma espontânea pelo corpo – ou seja, orgânica, natural –, é humano? E se esse algo natural for desenvolvido a partir de uma mudança forjada, portanto artificial, quer dizer que o corpo humano aceitou a mudança, e isso torna essa nova característica humana, por ser orgânica? Ou é um desvio no caminho evolutivo da humanidade?

Ao final do filme, descobrimos que Saul Tenser sofreu mutação a ponto de ser capaz de digerir plástico, uma possibilidade ainda desconhecida. O caso do artista dá uma nova camada à discussão, pois ele não adquiriu a característica por meio de cirurgia, nem a herdou geneticamente a partir de alteração artificial em seus

¹³ Tradução nossa, do original: “Saul is trying to understand the narrative that his body is telling him”.

¹⁴ Tradução nossa, do original: “La práctica de la autopsia nos sugiere que un cadáver no es simplemente un cuerpo sin vida”.

progenitores. Tenser seria a prova viva, então, de que comer plástico é humano? Ou ele é apenas mais uma aberração? Quando perguntado, em entrevista à plataforma americana *ArtForum*, se o corpo de Tenser é criativo ou doente, Cronenberg defende a primeira opção (Taubin, 2022). O diretor acredita que o artista irá parar de remover os novos órgãos permitindo-os que cresçam e comecem a funcionar de maneiras desconhecidas, bizarras e criativas, seguindo assim o conselho de Lang Dotrice: se render ao corpo e deixar que este o leve aonde quiser.

A arte da performance e o chamado *Body Art* despertaram o interesse do cineasta canadense e se tornaram parte importante da narrativa e das discussões de *Crimes do futuro*. No final dos anos 1990 e início dos 2000, a reflexão de Cronenberg estava permeada pelo trabalho desses artistas, que utilizavam o próprio corpo como suporte de criação, empregando um nível de dedicação nas obras que impactou o diretor. Para ele, que se considera ateu e acredita que nossa existência termina no momento da morte, o corpo é a versão mais fundamental de nós mesmos, então é intensificada a admiração por aqueles que, por meio dessas artes, alteram permanentemente seus corpos ou os colocam em situação de risco.

O personagem de Viggo Mortensen carrega o arquétipo do artista que dá tudo para sua arte, uma vez que ele oferece o interior de seu corpo, seus órgãos, para a audiência ao ser aberto em plena performance (Fig. 6). É interessante pontuar que Cronenberg também doou um pouco de seu interior para o público no sentido literal, fazendo referência direta ao personagem Saul Tenser: o diretor colocou à venda como NFT, em março de 2022, uma foto das pedras que foram removidas do seu rim. De acordo com o jornal britânico *The Guardian*, Cronenberg ignorou as solicitações médicas de submeter as pedras para análise química e decidiu guardá-las consigo sob o pretexto de que “elas eram bonitas demais para serem destruídas”¹⁵ (Heritage, 2022).

A ação teve – integral ou ao menos parcialmente – a intenção de promover *Crimes do futuro*, lançado poucos meses depois, em junho do mesmo ano. O NFT¹⁶ foi cadastrado no portal *SuperRare*, um espaço de comercialização de artes digitais

¹⁵ Tradução nossa, do original: “they’re too beautiful to be destroyed”.

¹⁶ Sigla para “Non-fungible Token”, “token não-fungível”, ou seja, um bem único registrado em uma plataforma blockchain, que o torna rastreável e permite que seja possível atestar sua posse.

autênticas de edição única, sob o título “Inner Beauty” (Beleza interior), acompanhado de um texto do próprio diretor explicando sua obra, produzida ao longo de aproximadamente dois anos. O nome, como ele explica, é uma referência a uma fala proferida em seu filme *Gêmeos – mórbida semelhança* (1988) por um dos médicos, que se pergunta por que não há concursos de beleza para o interior do corpo humano. Cronenberg (2022b) comentou que indicaria essas pedras como candidato, ao que escreveu:

Eu vejo nessas pedras dos rins uma narrativa luminosa gerada por um conjunto dos meus órgãos internos, a narrativa mais íntima que uma pessoa pode imaginar. Penso que cada pedra apresenta uma estética única de estrutura, cor e conteúdo orgânico que interage com o mistério da minha essência, minha realidade, que é meu corpo, por dentro e por fora.¹⁷

A relação do NFT com o longa mais recente também foi explicitada por Cronenberg na descrição da obra: a ação obviamente se conecta ao personagem de Viggo Mortensen e suas performances que removem e expõem os órgãos por ele produzidos, concedendo-lhe o status de “artista das paisagens interiores”, expressão usada por outra personagem. Além disso, o diretor também transformou o “Inner Beauty Pageant” (Concurso de Beleza Interior) em realidade no seu longa mais recente. A ideia do concurso é ser um espaço de aceitação, reconhecimento e empoderamento estético sobre essas novas estruturas geradas, como é explicado em uma das cenas.



Figura 6: O corpo de Tenser é aberto em performance artística e seus órgãos são manuseados com o uso do módulo de autópsia Sark.

¹⁷ Tradução nossa, do original: “I see in these kidney stones a luminous narrative generated by a group of my inner organs, a narrative as intimate as a person could imagine. I think each stone presents a unique aesthetic of structure, colour, and organic content that engages with the mystery of my essence, my reality, which is my body, inside and out”.

O uso do termo “produzido” para as pedras dos rins de Cronenberg na plataforma *SuperRare* carrega a conotação de que se pode ser criador ou artista com suas estruturas orgânicas, originadas, pelo que sabemos, sem intervenção racional. Isso dialoga com uma hipótese trazida pelos funcionários do Registro Nacional de Órgãos sobre o status de artista dado ao performer no filme: “Nós acreditamos que, em um certo nível, talvez subconsciente, Saul Tenser manifesta que esses novos órgãos cresçam”.¹⁸ Tenser participa ou pelo menos tem conhecimento da crença em sua suposta gerência sobre a criação de novos órgãos pois, quando Caprice nota que o intervalo entre o aparecimento de novas estruturas no corpo do artista está diminuindo, ele responde: “Estou me sentindo muito criativo. Eu suponho”.¹⁹ Em outro momento do filme, ele coloca em dúvida sua participação ao dizer que não sabe quando está trabalhando em algo novo, pois, como ele enuncia, “não parece ser decisão minha”.²⁰

Assim, os limites entre arte e não-arte, debate que permeia alguns momentos do longa, são postos em xeque e lembram que as mudanças corporais também reformulam essa fronteira, já instável. O diretor finaliza a descrição escrita de seu NFT com “a arte tem sempre a última palavra” (Cronenberg, 2022b), declaração que lembra “a arte triunfa mais uma vez”, proferida pelo personagem Saul Tenser após uma de suas performances. Este talvez seja o campo que mais rapidamente e com menos pudor interage com novas configurações, mas mesmo assim parece não conseguir agarrar e compreender a realidade instável, como explica Cronenberg: “Todos os artistas no filme, como qualquer artista, estão tentando fazer algo diante da pressão do que é ser humano, da condição humana, e estão galantemente, mas inevitavelmente, falhando ao tentar entender, interpretar e moldar aquela narrativa” (Taubin, 2022).²¹

Voltando, porém, à ideia de doação envolvida nas intervenções no corpo em nome da arte, é interessante pensar que, com a extinção da dor em *Crimes do futuro*, as performances expandiram suas possibilidades, o que afeta diretamente o impacto

¹⁸ Tradução nossa, do original: “We believe, that on a certain level, perhaps a subconscious one, Saul Tenser wills these new organs to grow”.

¹⁹ Tradução nossa, do original: “I’m feeling very creative. I guess”.

²⁰ Tradução nossa, do original: “It doesn’t seem to be my decision”.

²¹ Tradução nossa, do original: “All the artists in the film, like any artist, are trying to do something in the face of the pressure of what it is to be human, of the human condition, and gallantly but inevitably failingly as they try to understand, interpret, and shape that narrative”.

produzido por cada obra. Algo que antes era extremamente chocante já não causará o mesmo efeito, pois ocorreu uma dessensibilização que parece ser tanto física quanto emocional, e com isso foram também estabelecidos novos parâmetros de doação do corpo. No longa, um homem que em performance tem seus olhos e boca selados por linha de costura e apresenta seu corpo com múltiplas orelhas acopladas (Fig. 7) já não interessa tanto. Em diálogo com Tenser, a biomorfologista Adrienne Berceau faz sua crítica: “[As orelhas] são bonitinhas, são impactantes, mas mil orelhas não é um bom projeto. Som *surround*? As orelhas extras nem funcionam. São apenas para decoração”.²²

Quando Caprice pergunta a Tenser, no dia seguinte, como foi o evento, ele responde “the usual” (“o de sempre”, em tradução livre), provando que afetar não é simples. Berceau ainda desacredita naquele trabalho enquanto arte conceitual, o que parece dar mais uma pista ao público do filme sobre a relação com a arte no universo de *Crimes do futuro*: se o ser humano está tão interessado em suas mudanças fisiológicas, talvez uma performance com órgãos puramente decorativos não seja mais consistente. A cena parece apontar para uma alteração até mesmo no que se espera de uma obra dita conceitual.



Figura 7: Artista realiza performance com seus olhos e sua boca costurados e com diversas orelhas acopladas ao corpo.

²² Tradução nossa, do original: “They’re cute, they’re striking, but a thousand ears is not a good design. Surround sound? The extra ears don’t even work. They’re just for show”.

Em seu livro *Adeus ao corpo* (1999), supracitado, David Le Breton (2013) menciona o artista Fakir Musafar como exemplo “emblemático das relações do extremo contemporâneo com o corpo” (p. 36), pois desde jovem ele experimenta alterações corporais e as apresenta a um público, como acontece no longa de Cronenberg. Começa com tatuagens, piercings, agulhas, e prossegue para ações cada vez mais perigosas e desconfortáveis, como se suspender a partir de ganchos presos em seu peito ou alterar seu órgão genital fixando pesos nele.

Parte do impacto das performances de Fakir tem certamente relação com a sua capacidade de controlar a dor, que o fascina, evoca prazer e promove estados de êxtase, ao que explica: “A negatividade da dor (sensação forte e inesperada) só existe para os não-preparados. Se você tiver treino suficiente, conhecimento e prática, pode superá-la, transformá-la ou convertê-la no que quiser...” (Re/Search apud Le Breton, 2013, p. 37). No mundo de *Crimes do futuro*, no qual a dor foi praticamente extinta, as ações de Farik perderiam parte de sua potência, que se apoia também na habilidade de autocontrole do performer. Além disso, em um meio artístico em que é comum colocar caroços cirurgicamente no rosto, ou em que acoplar múltiplas orelhas ao redor do corpo não choca a todos, certas formas de doar seu físico em nome da arte não são mais suficientes.

Cronenberg enxerga o corpo como a essência da existência humana, ou seja, o corpo como o que somos. Tudo vem dele, incluindo a tecnologia, que é ultrahumana e uma extensão de nós. Assim, nesse cenário em que os traços do que é ser humano estão em um campo de incertezas, o que conhecíamos como máquinas também mudou. Os aparelhos tecnológicos, em *Crimes do futuro*, não são revestidos de metal ou reluzentes, e sim têm aspecto orgânico, com características animais e aparência de carne, como a chamada Cama Orquídea do artista performer (Fig. 8), que profere grunhidos e se movimenta enquanto criatura viva que ama o corpo de seu dono e se conecta a ele. Essa conexão é feita por meio de estruturas que lembram cordões umbilicais, e a própria cama pode ser pensada enquanto útero. Há, também, a cadeira de refeições, cuja estrutura remete a grandes ossos (Fig. 9), e o controle com aspecto anfíbio usado nas apresentações. A obsessão desse mundo com o interior do corpo humano afetou as noções estéticas (Mendes, 2022), então

o que vemos é um design baseado nas nossas estruturas orgânicas, com toques de botânica ou características de outros animais.



Figura 8: Caprice ajuda Tenser a sair da Cama Orquídea, cujos cordões ainda estão conectados a seus pés e suas mãos.

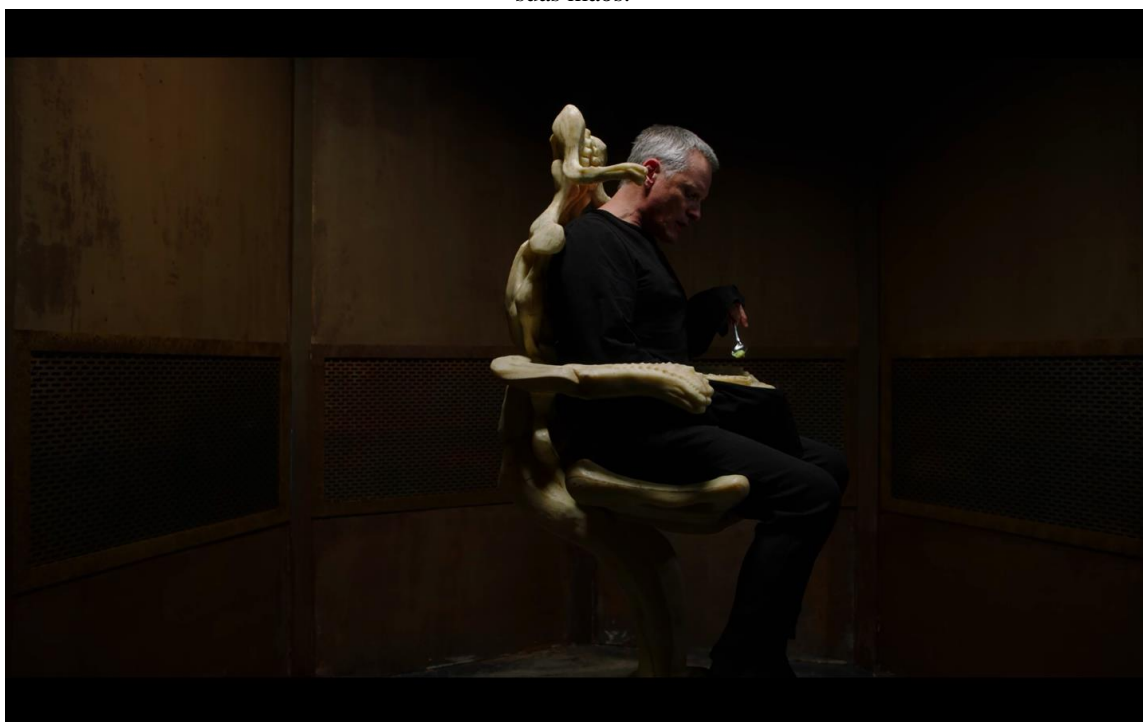


Figura 9: Tenser em sua cadeira de refeições, cuja estrutura lembra ossos.

Em entrevista ao canal francês de YouTube *SensCritique*, o diretor do filme pontua que, em sua produção, as próprias máquinas são corpos, e fala sobre a tecnologia como um aspecto do corpo, algo que sempre parte deste e constitui uma extensão do físico humano (Cronenberg, 2022a). Isto transborda para sua vida pessoal, uma vez que o cineasta, que completou 80 anos em 2023, substituiu as

lentes naturais de seus olhos por artificiais – a conhecida cirurgia de catarata – e utiliza aparelhos de audição nos ouvidos, se definindo, para o *The New York Times*, como biônico (Buchanan, 2022) e, em outra entrevista (Power, 2022), como “aprimorado bionicamente”.²³ Sobre isso, ele pontua que, ao mudar seu corpo, também muda sua realidade.

Tal entendimento quanto à junção do natural ao sintético, exemplificado por Cronenberg percebendo a si mesmo como ser biônico, dialoga diretamente com ideias do *Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX* (1985), ensaio escrito pela bióloga e filósofa estadunidense Donna J. Haraway. A imagem do ciborgue na obra da pensadora atua como uma metáfora política e também busca dar conta de noções trazidas com o século XX, em que máquina e humano, animal e artificial não são mais definições tão separadas, quando o que entendemos como humano passa a ser um híbrido de natureza e máquina. Assim, essa figura surge para englobar novas representações em que as fronteiras estão borradas, e também é usada como uma maneira de enxergarmos para além dos binarismos: “Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (Haraway et al., 2009, p. 37). Haraway pontua que, assim como a ficção científica contemporânea, a medicina moderna também está repleta de ciborgues – seres que, tais qual David Cronenberg, carregam tecnologias acopladas aos seus corpos, próteses. Ela lembra, ainda, que “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (p. 36), pois esta última também é uma ficção.

A incerteza despertada nas últimas décadas acerca do que definiria o humano, com as transformações que estão ocorrendo nos mais diversos aspectos, incluindo cognitivos, físicos e sensoriais, como evidencia Lucia Santaella (2003), também deu origem ao termo “pós-humano” para caracterizar essa “natureza híbrida de um organismo protético, ciber” (p. 66). A autora pontua que tal mudança de perspectiva tornou essencial a superação da oposição entre o universo orgânico do corpo e o universo mecânico da tecnologia em prol de uma nova lógica da complexidade capaz de reconhecer que a vida do corpo e seus ambientes externos

²³ Do original: “I am bionically enhanced already”.

e mesmo internos estão inextricavelmente mediados pelas máquinas (Santaella, 2003, p. 66).

Mais de 30 anos antes de *Crimes do futuro*, um média-metragem japonês de 1989 já pensava a fusão humano-máquina usando o formato do *body horror*. Dirigido por Shin'ya Tsukamoto, *Tetsuo – o homem de ferro* é uma produção surrealista de baixo orçamento que acompanha a transformação grotesca de um homem assalariado em um ser híbrido após atropelar o personagem conhecido como “fetichista do metal”. Com características típicas desse subgênero do terror, o filme se baseia fortemente em cenas que geram desconforto e aflição a partir do corpo do protagonista, gradualmente tomado por peças, fios e outros materiais industriais que irrompem de sua pele, tornando-o uma mistura de carne e metal. Para além das imagens, o desconforto no filme também é construído pela trilha sonora. Metais rangendo, correntes se movimentando, vapor sendo liberado e os mais diversos tipos de sons de fábrica são empregados de modo a intensificar a tensão e dar uma atmosfera sintética às situações.

A primeira cena de *Tetsuo* já choca ao mostrar o fetichista cortando sua perna e abrindo a pele para introduzir uma barra de ferro, que posteriormente descobrimos estar enferrujada. O homem parece tentar tornar seu corpo mais similar às máquinas, o que nos remete à ideia da carne como insuficiente e perecível, e ao industrial como avançado, representativo do futuro. A pele, porém, não incorpora o implante, e a carne em volta do objeto é mostrada repleta de larvas, como um lembrete de que aquele corpo é orgânico e, portanto, pode apodrecer.

Nesses minutos iniciais do filme, a câmera caminha pelos mais variados tipos de metal, como molas, canos, chapas, e também fiações, em um ambiente que lembra uma oficina abandonada. O personagem, talvez o único ser vivo em toda aquela área, parece pequeno e em um mundo alienígena, de tanto material industrial descartado que o cerca. Um detalhe curioso é que nessa cena, entre os ferros retorcidos, vemos em diferentes momentos fotos de maratonistas. Em um dos frames (Fig. 10), elas aparentam ser parte de uma colagem em que a imagem em destaque, de um corpo musculoso, é sobreposta por outros recortes: onde seria sua cabeça está a foto de outro corredor; em cima de seu braço, estão mais imagens de músculos e braços flexionados. Deparamo-nos, assim, com uma figura

fragmentada, construída a partir de pedaços, e sem rosto, talvez como o acéfalo de Georges Bataille e André Masson. Toda essa coleção de recortes desperta a sensação de compor um altar construído pelo fetichista do metal a uma determinada concepção de figura humana. Como mencionado anteriormente, o atleta é um símbolo do corpo moldado em uma máquina de alta performance (Haraway et al., 2009), então se pode entender esta breve aparição como uma referência ao desejo do personagem de transcender as capacidades humanas, remodelando sua estrutura artificialmente. No momento em que o homem insere a peça de metal em sua perna, as fotos dos corredores são mostradas consumidas por fogo, e, logo após notar as larvas na ferida aberta, sinais de seu fracasso, a câmera foca nas pernas do personagem, que tenta correr, mas se movimenta de forma irregular e acaba atropelado.

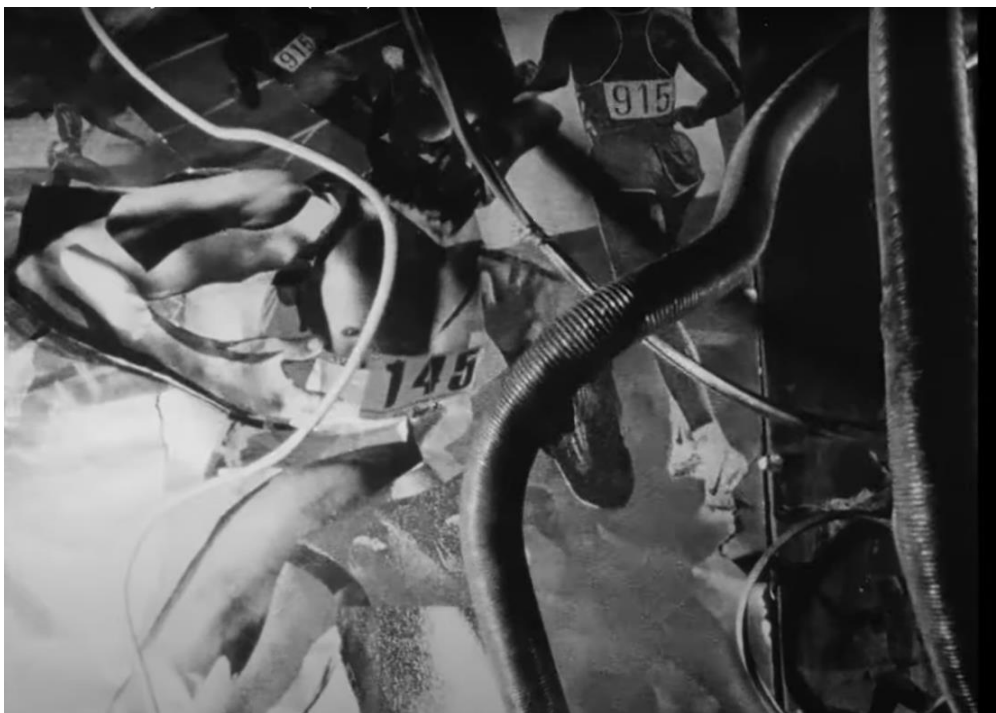


Figura 10: Em meio a fios e canos, estão colagens feitas com imagens de partes do corpo de maratonistas.

Por se tratar de uma produção surrealista, em alguns momentos não é possível falar sobre narrativa de forma objetiva, uma vez que diversos pontos são passíveis de interpretações diversas. Algumas cenas que surgem sem contexto e são entendidas como alucinações posteriormente se encaixam e corroboram para o quebra-cabeça de uma história base. Ainda na parte inicial do filme, imagens de máquinas industriais são intercaladas com filmagens do protagonista assalariado se contorcendo, performance que lembra uma dança frenética por conta da trilha

sonora que mistura sons fabris de modo a soar como música. O posicionamento da câmera e o momento em que ele cospe água para cima criam uma confusão se o vapor presente na cena está vindo das engrenagens ou do próprio homem. Além disso, os movimentos saindo de controle e as protuberâncias crescendo em suas costas lembram as metamorfoses monstruosas típicas de produtos de ficção científica ou de terror, como aquela do lobisomem. O personagem, infectado por um estranho vírus, tem como primeiro indício de mutação uma espinha metálica em seu rosto.

No caminho para o trabalho, outra mulher infectada começa a ter o corpo transmutado, porém de forma acelerada: uma das mãos é tomada por fios, canos e pinos e adquire uma textura de crosta. O membro passa a se assemelhar a uma garra que a mulher coça intensamente, como se acometida por uma espécie de alergia. A transformação da personagem avança em segundos, e logo ela se comporta como um morto-vivo cujo único objetivo é caçar o protagonista. O horror a partir do corpo vai além da mão híbrida, uma vez que assistimos à mulher arrancar a própria orelha e ferir o peito, do qual espirra sangue.

Algumas imagens ao longo do filme criam aproximações entre o orgânico e o artificial, com engrenagens remetendo a órgãos, e fios a vasos sanguíneos. Acompanhamos o estranhamento e o pavor do homem sobre sua própria estrutura, que foge completamente ao controle. Protuberâncias se espalham pela pele, canos crescem em seus calcanhares e, em um estágio mais avançado da transformação, o seu falo se torna uma furadeira. Momentos antes da etapa mais intensa da mutação, vemos o homem alimentar a parceira, levando a comida com um garfo até sua boca: nessa cena, são expostos *closes* da mulher movimentando o talher entre os lábios e o envolvendo com sua língua, enquanto ouvimos sons metálicos, típicos de obras ou fábricas. As imagens de teor erótico causam, ao mesmo tempo, um estranhamento não apenas pelo aspecto caricato e o contexto surrealista, mas também por observarmos uma dança tão íntima entre a língua – ou seja, um órgão que representa a carne – e um objeto forjado de metal, representando o artificial.

Na segunda metade do filme, o protagonista alcança a aparência de ciborgue (Fig. 11): sua língua é um cano; a única porção de pele ainda à mostra é uma área do seu rosto, uma vez que todo o resto do corpo está coberto por ou se transformou

em metal; e, ao mexer-se, ouvimos o tilintar das diversas peças e chapas metálicas que o compõem colidindo. Fascinado com a forma que o homem tomou, o fetichista do metal comemora a nova aparência: “Logo até o seu cérebro se transformará em metal. Deixe-me mostrar algo maravilhoso. Um novo mundo!”.



Figura 11: A transformação do personagem está quase completa: com exceção de um espaço do rosto, seu corpo está tomado por metal.

Após a quebra do último resquício de humanidade do protagonista, seu rosto se torna inteiramente composto de metais, como se todo seu corpo fosse formado por peças de carro. Enquanto o homem aparece atormentado, tentando escapar de sua condição, o fetichista do metal se desloca rapidamente utilizando turbos nos calcanhares, vestido como um maratonista. Ele, que tinha um altar de imagens de corredores, alcança o aprimoramento físico que buscava no início do filme por meio de mutação do humano para a máquina, que aos seus olhos foi uma transcendência.

Ao final, ambos os personagens com aparência de ciborgue atraem todos os ferros ao redor, desde cofres e ventiladores até carrinhos de mão, chapas e escadas, que se fundem aos seus corpos, unidos em uma só estrutura: um híbrido grotesco de seres-máquina, com uma arma acoplada, a capacidade de se deslocar e um formato fálico. Em uma das poucas falas do filme, e possivelmente a mais marcante, o fetichista diz ao protagonista: “Seu futuro é metal!”. Nos últimos minutos de tela, o que restou do protagonista abraça sua transformação, afirmando se sentir ótimo,

e ambos os personagens decidem trabalhar juntos na missão de transformar todo o planeta em metal.

Tetsuo explora, assim, a íntima relação do corpo humano com as ferramentas que criou. Invenções como o telefone, o trem e o carro, extensões das capacidades corporais, estão presentes de maneira natural no filme, por terem sido incorporadas de tal modo à rotina que já não enxergamos separação entre esses objetos e as ações desempenhadas exclusivamente pelo corpo. Enquanto aborda a busca por aperfeiçoamento e a ânsia por elevar as faculdades humanas, a produção de Shin'ya Tsukamoto cria uma crescente aversão ao artificial ao sufocar o espectador com os mais diversos tipos de metal, que fazem parte tanto do cenário quanto do corpo dos personagens, cobrindo-os até retirar os últimos resquícios de sua humanidade.

Ao mesmo tempo, de forma satírica, *Tetsuo* também pode ser encarado como uma história pervertida de amor entre o homem e o metal – não à toa um dos personagens principais é referido como “fetichista” desse material, e o tema do sexo e figuras fálicas aparecem diversas vezes ao longo da narrativa. A relação íntima e por vezes erótica com o metal também está presente em filmes como *Titane* (2021), de Julia Ducournau, e *Crash – estranhos prazeres* (1996), de David Cronenberg, e já foi observada por Marshall McLuhan (1964, p. 64) no século passado:

É como se o homem se tornasse o órgão sexual do mundo da máquina, como a abelha do mundo das plantas, fecundando-o e permitindo o evoluir de formas sempre novas. O mundo da máquina corresponde ao amor do homem atendendo a suas vontades e desejos, ou seja, provendo-o de riqueza. Um dos méritos da pesquisa motivacional foi o da revelação da relação entre o Sexo e o carro.

Neste longa de Cronenberg, adaptado do livro homônimo publicado pelo autor inglês J.G. Ballard em 1973, tal ligação entre sexo e carro é literal e explícita: os personagens têm fetiche por acidentes automobilísticos, encontrando o ápice do prazer ao participar dessas situações que põem a vida em risco. James (James Spader) desenvolve esse novo apelo sexual após perder o controle de seu carro e se envolver em um acidente que resultou na morte de quem dirigia o automóvel atingido e em sua própria internação hospitalar, assim como da mulher da vítima. O protagonista acorda com pinos e placas de metal em sua perna (Fig. 12), aludindo à relação íntima entre corpo e máquina. É nos corredores do hospital que James

conhece Vaughan (Elias Koteas), uma espécie de líder desse culto aos acidentes de carro, responsável por organizar eventos ilegais nos quais são recriadas batidas que levaram à morte de celebridades, como aquela de James Dean em 1955. Nos eventos, de um lado estão os dublês-atores, que participam da encenação sem qualquer tipo de equipamento de proteção, e do outro a plateia, fruindo aquela situação intensa do mesmo modo que um voyeur.



Figura 12: No hospital, a perna do protagonista é envolta por um aparato de pinos e barras de metal.

Para além de James, os outros membros desse estranho grupo também têm metais acoplados a seus corpos, dando sustentação e fazendo as vezes de estruturas orgânicas que estão deficientes ou foram extintas após tantas colisões performadas. As peças podem, ainda, ser usadas para adicionar funcionalidades ao corpo, como o compartimento para cigarros que uma das seguidoras de Vaughan tem na placa que recobre sua coxa (Fig.13). Essa personagem, ao visitar uma concessionária, diz ao vendedor: “Queria ver se eu caberia em um carro desenhado para um corpo normal”,²⁴ assim reconhecendo que ela já tem um corpo-outro, que poderia ser identificado por Haraway como um corpo ciborgue: “No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (Haraway et al., 2009, p. 37).

²⁴ Tradução nossa, do original: “I’d like to see if I can fit into a car designed for a normal body”.



Figura 13: A personagem abre o compartimento que usa para guardar cigarros em sua perna modificada.

As próteses e as cicatrizes – carne que se reestruturou, mas que fica marcada, vestígio dos acidentes – também se tornam alvo de desejos sexuais, como se fossem mais uma zona ou órgão erógeno. Assim como na cena do acidente em *Tetsuo*, em diversos momentos de *Crash* vemos uma câmera que passeia em zoom pelas estruturas do carro como se passeasse por um corpo, sensualizando-o. Quando nota uma batida deixada em seu automóvel, Catherine (Deborah Kara Unger), esposa de James, interpreta aquilo como um convite, lendo a deformação na estrutura como um texto, quase uma carta de amor. Os personagens tocam o metal da mesma forma que tocam a carne, o que parece formular a indagação: se o carro é a extensão do humano, o prazer não pode migrar ou se fundir ao que criamos?

Em entrevista, Cronenberg (1996) explica que enxerga o carro como um elemento *high-tech* por este ter alterado a existência humana, ter comprimido noções de tempo e espaço, e mudado a percepção do poder que temos ou não, além de representar, também, liberdade sexual. Ao refletir sobre os impactos dos avanços tecnológicos na realidade humana, como por exemplo a fertilização *in vitro*, que teve início em 1978, Cronenberg debate que, com as novas formas de reprodução que independem do sexo, este “de repente se torna uma força muito potente, mas sem função. Então é necessário redefini-lo: o que ele se torna? É uma performance?

Armamento? É arte? É um commodity a ser comprado e vendido?”.²⁵ Assim, os personagens de *Crash* estariam tentando reinventar sua sexualidade e suas emoções, conectando muito intimamente o sexo à morte. Esta investigação confusa dos estranhos prazeres – termo adicionado à tradução do título do filme para o português – seria, assim, uma manifestação da evolução humana, com os indivíduos adaptando-se aos elementos modernos e aos avanços tecnológicos.

Sentindo prazer ao olhar para imagens de acidentes de carro que entraram para a história, James enuncia: “É tudo muito satisfatório. Não tenho certeza se entendo o porquê”. Vaughan responde: “Isso é o futuro, Ballard, e você já faz parte dele”.²⁶ O homem acredita que seu grupo estaria se aproximando de uma “psicopatologia benevolente”, tornando o acidente algo “fecundante, e não destrutivo”, por liberar uma energia sexual com intensidade atingida apenas dessa forma. A destruição fica ainda mais explícita quando vemos o enorme acidente que um dos parceiros de Vaughan causou ao fazer uma de suas encenações, porém envolvendo pessoas inocentes, e não adeptos do culto. Vaughan, ao observar o resultado da colisão que envolveu diversos veículos e resultou em pessoas feridas e na morte do próprio amigo, afirma extasiado: “É uma obra de arte”. Enquanto caminha entre policiais e bombeiros que tentam fazer o resgate das vítimas, o homem tira fotos da cena e dos feridos sem pudor, expressando seu prazer voyeurístico.

Apesar de nebulosa à primeira vista, a ideia que perpassa o longa está condensada no diálogo citado acima, sobre o futuro, e em uma cena anterior, antes de o líder ter certeza que pode compartilhar a noção dessa psicopatologia com James. Ao ser questionado pelo protagonista sobre o conteúdo do projeto que diz desenvolver, com as fotos que tira e as encenações de acidentes que organiza, Vaughan explica se tratar de “algo em que estamos todos intimamente envolvidos. A remodelação do corpo humano pela tecnologia moderna”.²⁷ Depois, ouvimos dele que este seria “um conceito bruto de ficção científica que flutua na superfície

²⁵ Tradução nossa, do original: “Sex suddenly is this very powerful force with no purpose. And it is therefore necessary to redefine it: what does it become? Is it a performance? Is it weaponry? Is it art? Is it a commodity to be bought and sold?”.

²⁶ Tradução nossa, do original: “It's all very satisfying. I'm not sure I understand why”, e “That's the future, Ballard, and you're already a part of it”.

²⁷ Tradução nossa, do original: “It's something... we are all intimately involved in. The reshaping of the human body by modern technology”.

e não ameaça ninguém”, usado “para testar a resiliência” de seus “potenciais parceiros em psicopatologia”.²⁸ Assim, tal remodelação toma rumos complexos e não palatáveis, mostrando facetas do desenvolvimento tecnológico que podem nos escapar.

Diferentemente de *Crimes do futuro*, que é repleto de falas densas e expositivas, na tentativa de fornecer ao espectador o máximo de informação e questionamentos sobre aquela nova realidade, *Crash*, como apontam diversas críticas, é um filme mais baseado nas imagens do que no texto. Por conta disso, essas falas de Vaughan talvez sejam as mais importantes teoricamente do longa. Se, em *Crimes do futuro*, vemos a cirurgia como o “novo sexo”, em *Crash* somos apresentados a uma outra variação do trajeto evolutivo, mas ambos os mundos construídos partilham a cicatriz como zona erógena. É interessante notar como esses dois filmes de Cronenberg analisados têm no sexo um ponto central de representação e discussão sobre novas realidades do corpo, característica também presente no longa brasileiro *Divino amor*, de 2019, abordado anteriormente neste capítulo.

A figura do carro também participa de forma marcante do último filme de Julia Ducournau, lançado em 2021, que trabalha com questões do corpo a partir da linguagem do *body horror*. No longa francês, somos apresentados a Alexia (Agathe Rousselle), uma mulher que, quando criança, sofreu um acidente de carro e precisou ter seu crânio operado, procedimento no qual os médicos implantaram uma placa de titânio no seu cérebro. Logo após a cirurgia, a menina já começou a desenvolver uma nova relação com os automóveis, retratada na cena em que a vemos abraçando e beijando o carro da sua família na garagem do hospital. Os comportamentos da protagonista se tornam ainda mais perturbadores na vida adulta: ela, que é uma dançarina erótica em uma espécie de show de carros – performando em cima dos automóveis –, passa a cometer homicídios em série sem motivação aparente e sem qualquer remorso. A proximidade da personagem com esses objetos, nos quais ela esfrega sua pele e até mesmo sua língua, parece apontar para sua perda de humanidade, processo que teve início na infância, com a falta de cuidado familiar,

²⁸ Tradução nossa, do original: “That’s just a crude sci-fi concept. It just kind of floats on the surface and doesn’t threaten anybody. I use it to test the resilience of my potential partners in psychopathology”.

mas também foi reforçado pela objetificação de seu corpo, que se torna, a partir do *male gaze*,²⁹ praticamente outro item à mostra.

O ápice da horizontalidade entre Alexia e os carros se dá na cena em que a dançarina tem relações sexuais com um dos automóveis, um Cadillac com decalques flamejantes, o que conduz o filme por uma narrativa mais surrealista, já que a mulher se descobre grávida do veículo. Diferenciando-se da paisagem de *Crash*, a diretora de *Titane* não se atém à imagem do carro, pois leva a personagem a um cenário completamente outro, com uma brusca virada de ritmo e adição de novas camadas à narrativa, para explorar também questões de gênero, identidade e concepções de família. Alexia, procurada pelos homicídios que cometeu, tenta se esconder da polícia fingindo ser o filho há anos desaparecido de Vincent (Vincent Lindon), um chefe de bombeiros que não lidou com seu luto. Para isso, a mulher corta o cabelo, rapa as sobrancelhas, quebra o próprio nariz e usa uma fita para apertar os seios e a barriga – que já começa a ganhar proeminência – na tentativa de moldar o próprio corpo.

Por ser rico em simbolismos, o longa pode ser interpretado a partir de diversos campos, como a psicanálise e os estudos de gênero, mas nossa análise não se aprofundará extensamente nesses tópicos, uma vez que o foco é o debate sobre o controle do corpo e o uso do maquínico como metáfora. Na primeira porção do filme, acompanhamos a perda de humanidade da protagonista, e na segunda haveria um movimento de resgate dessa humanidade, a partir da criação de um laço paterno não convencional.

O elemento do corpo-máquina permeia fortemente o momento inicial da história, cuja sequência de abertura são filmagens das engrenagens de um carro, com foco nas peças de metal e na graxa gotejante. O som do veículo é sobreposto e substituído por Alexia, ainda criança, imitando o barulho do motor do carro, o que irrita seu pai e o leva a se distrair e bater, causando a colisão da menina contra a janela. Em seguida, vemos, de forma explícita, a cabeça de Alexia sendo cortada em uma cena desconfortável que mostra a carne aberta com a placa de titânio

²⁹ Termo utilizado para abordar o modo de enxergar e representar a figura feminina como objeto sexual voltado ao prazer masculino. A expressão foi cunhada pela crítica de cinema e intelectual britânica Laura Mulvey na tese *Prazer visual e cinema narrativo*, publicada em 1973.

acoplada, misturando sangue, órgão e metal (Fig. 14). Esse cartão de visitas informa ao público que não haverá pudor quanto aos fluidos, à violência ou ao bizarro: em vez de cortes e insinuações, a ideia é mostrar.



Figura 14: Uma placa de titânio é inserida no cérebro de Alexia.

Ainda no hospital, vemos a menina apática, com o corpo sustentado por uma espécie de exoesqueleto de metal, que se liga à cabeça da personagem, contorna o tronco e acompanha a coluna (Figs. 15, 16 e 17). A construção da cena, com o ângulo da filmagem e o estranhamento dos pais e da médica, remete ao nascimento de um monstro nos moldes de *Frankenstein*. Com o avanço da recuperação, Alexia se livra das estruturas metálicas externas, mas permanece com o titânio no crânio e com uma cicatriz ao redor da orelha, que transporta o espectador para acompanhar a personagem já adulta, em seu ambiente de trabalho.



Figura 15: Visão posterior do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança.



Figura 16: Visão frontal do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança.

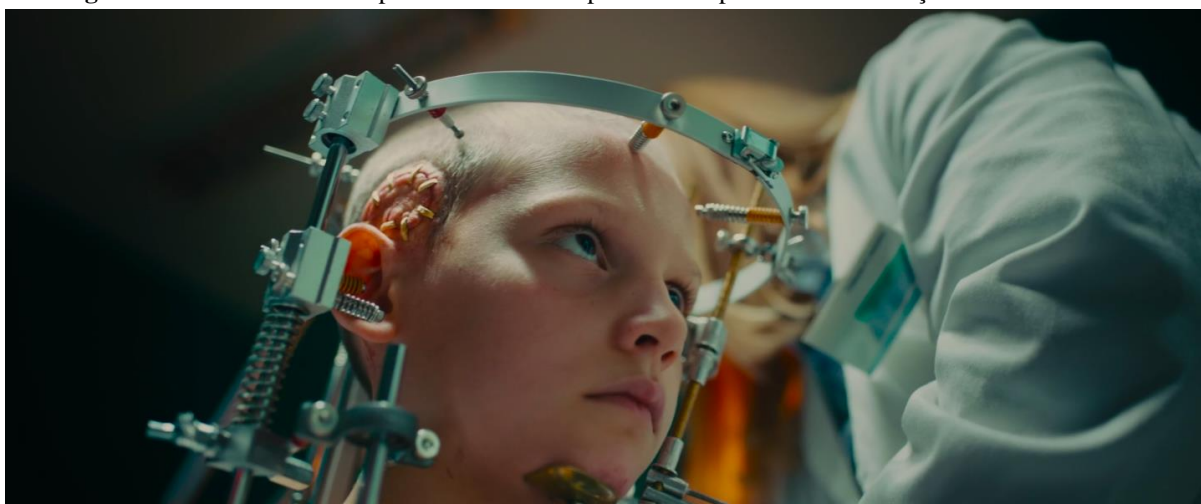


Figura 17: Visão lateral do aparato metálico acoplado ao corpo de Alexia criança, na qual se vê a cicatriz que acompanhará a personagem ao longo da vida.

Uma das temáticas do longa, a objetificação vivida por mulheres, está retratada neste show de carros misturado com performances de dança sensuais. Essa união dos automóveis com os corpos lembra a carga sexual atribuída ao objeto no filme *Crash* e já destacada por McLuhan (1964). No evento, um público majoritariamente masculino se agrupa em frente aos veículos, desejando os carros e as dançarinas quase da mesma forma, com ambos na posição de objeto, fotografados e observados. Em entrevista, Ducournau (2021a) pontua que, para os homens, os carros ainda estariam em um nível de respeito mais alto que as *performers*, e a diretora compartilha que o figurino delas, com elementos metálicos, foi pensado contribuindo para ressaltar e construir visualmente essa conexão entre mulher e carro.

A desumanização sofrida pelas dançarinas se torna explícita quando uma delas sofre assédio: um homem a toca sem o seu consentimento, e o segurança do

local o retira dizendo “tire as mãos, senhor, toque com os seus olhos”, frase que poderia se referir a qualquer item ou produto, e que ainda reconhece o *male gaze*, encorajando a perpetuação da violência pelo olhar. Em um momento posterior do filme, vemos uma jovem sofrer assédio verbal em um ônibus por um grupo de homens que descreve as mulheres como uma série de orifícios, privadas de qualquer humanidade.

O primeiro homicídio que assistimos à protagonista cometer é contra um homem que a segue e importuna, dizendo ser um fã. Enquanto finge corresponder às investidas dele, a personagem atravessa o tímpano do adulto com um apetrecho de metal que é seu acessório de cabelo. Em uma cena gráfica, como as demais cenas de violência do longa, o homem morre espumando pela boca. Não podemos limitar, porém, os assassinatos cometidos pela personagem à defesa em situações de agressão – constituindo puramente uma vingança contra assediadores –, já que ela mata também mulheres sem motivo evidente, incluindo uma colega de profissão que estava interessada nela. Os crimes são, assim, uma forma de mostrar a desconexão vivida por Alexia, levando ao extremo a dificuldade da personagem em estabelecer vínculos e lidar com emoções.

A questão do corpo-máquina é colocada, como já exposto, desde a primeira cena do filme, mas permeia toda a narrativa, até de formas mais sutis e cotidianas. Enquanto tomava banho após o show do começo do longa, o cabelo da protagonista acidentalmente fica preso ao piercing de uma das dançarinas, ao que Alexia pergunta: “Você apita no detector de metais?”. Essa interação é precisa, pois lembra ao espectador que Alexia não é a única que se uniu ao metal, uma vez que diversas pessoas escolhem, por motivos estéticos, acoplar esse material aos seus corpos. Mais curioso ainda é que o piercing da dançarina era provavelmente de titânio, assim como a placa na cabeça da protagonista, pois esse é o material mais indicado por ser melhor aceito pelo corpo humano. No site oficial da produção, junto ao pôster, está a definição de titânio: “Um metal altamente resistente ao calor e à corrosão, com ligas de alta resistência à tração, frequentemente utilizado em próteses médicas devido à sua pronunciada biocompatibilidade” (Neon, 2021). A escolha de destacar esse verbete pode dizer respeito ao termo “biocompatibilidade”, que remete à conexão entre o orgânico e o artificial e à capacidade do corpo de não

rejeitar um material externo. O elemento estranho é bem recebido pelos tecidos e passa a integrar o corpo, e Ducournau explora essa ideia.

A diretora joga com a linha entre natural e artificial, que passa a ser tênue, construindo personagens, situações e imagens que parecem completamente permeados pela teoria de Donna Haraway, citada anteriormente, com seu “*prazer da confusão de fronteiras*” (Haraway et al., 2009, p. 37). A primeira comparação, e a mais óbvia, é entre Alexia e a figura do ciborgue. Em sua aula sobre o *Manifesto Ciborgue* disponibilizada na plataforma de vídeos YouTube, a professora Helena Vieira (2023) elucida que o ciborgue é usado como metáfora política para tratar das novas noções que surgiram no século XX, quando foi construído um cenário em que humano e máquina não podiam mais ser necessariamente distinguidos, e em que o que entendemos como humano passou a ser um híbrido de máquina e natureza. Assim, a protagonista do longa escancara essa noção de ser híbrido por ter uma placa de titânio acoplada ao seu cérebro e por ter o suficiente de máquina em si para ser capaz de se reproduzir com um carro; ou seja, seu organismo é de certa forma compatível com o automóvel. Como escrito por Eileen G’Sell (2021) em uma crítica de *Titane* “O que é mais natural, o filme parece perguntar – as ‘partes corporais’ sob o capô de um carro ou aquelas pulsando por baixo do umbigo de uma mulher?”³⁰.

É relevante notar que todos os longas abordados neste capítulo são fortemente permeados pela questão do sexo, usando a sexualidade e a prática do ato sexual como um componente para pensar o corpo. A prática é retratada de formas múltiplas: o ato sexual a serviço de uma crença autoritária, com um controle do corpo sustentado por um banco de dados genéticos; a cirurgia como o novo sexo; a fusão do corpo com a máquina, incluindo a transformação do falo em furadeira; o fetiche conectado ao automóvel, e o sexo com o próprio carro.

Para além do quesito do metal, em *Titane* vemos outro exemplo de ciborgue abordado por Haraway: o molde do corpo por meio de exercícios e substâncias, personificado no personagem do pai adotivo, Vincent. O chefe de bombeiros tenta cultivar um corpo musculoso, incomum para sua idade, por meio de injeções que

³⁰ Do original, “What’s more natural, the film seems to ask — the ‘body parts’ under the hood of a car or those pulsing beneath a woman’s navel?”.

aplica em si mesmo – e que provavelmente se trata de anabolizantes – combinadas a uma rotina pesada de exercícios. Quando Alexia, ainda disfarçada de Adrien, presencia Vincent realizando uma das aplicações, com diversos hematomas na pele, ela pergunta se ele está doente, ao que o homem responde: “Não, apenas velho”. Assim, vemos em seu personagem, que busca lutar contra o envelhecimento e manter um ideal de virilidade, mesmo que isso ofereça riscos fatais, também uma representação do que aborda David Le Breton (2013) quanto ao desejo de superar as barreiras do corpo, e do que Francisco Ortega (2008, p. 36) pontua sobre o modelo biomédico dominante, para o qual: “Os sinais da idade tornaram-se marcas de aversão e patologia”.

Não apenas quanto à velhice, a aversão no filme também está presente no modo como a diretora retrata a gravidez, empregando a linguagem do *body horror*, que cria o medo a partir da falta de controle sobre o próprio corpo. A gestação é um momento de perda de controle atenuada, já que o corpo passa por transformações por vezes inesperadas, que não podem ser contidas, e isso é intensificado no longa por se tratar de uma gravidez indesejada e concebida com um carro. Vemos a assassina, que parecia invencível, ficar refém das mudanças corporais que vão surgindo, sempre como surpresa, contra as quais ela luta, tentando manter seu disfarce ao enrolar uma fita ao redor do peito e da barriga, comprimindo as elevações que a identificariam como mulher. Acompanhamos seu desconforto e seu desespero ao lidar com dores nos seios, que passam a expelir óleo em vez de leite, e com o crescimento da barriga, que lhe causa fortes coceiras. O atrito das unhas de Alexia abre fendas pelas quais é possível entrever que uma camada de metal se formou logo abaixo da pele, constituindo uma barriga cromada.

Sobre o uso do corpo em suas obras, Ducournau (2021b) explica que, para ela, abordar transformações e dores corporais “é uma forma interessante de tocar uma sensação universal da nossa humanidade”.³¹ O corpo da personagem seria a porta de conexão com o público por conta do fator que a diretora chama de “empatia corporal”, ou seja, de alguma forma compreender ou se relacionar com a dor física do outro. Em seu texto *Is Body Horror the New Intimacy?*, publicado no portal

³¹ Tradução nossa, do original: “It’s a really interesting way to somehow touch a universal feel of our humanity”.

Hyperallergic, Billie Walker (2023) parece concordar com Ducournau, ao sugerir que o *body horror* seria uma linguagem em ascensão para criar uma conexão mais profunda, com o visceral sendo usado para atravessar a indiferença e atingir um espaço íntimo no espectador. Ao mesmo tempo, devemos destacar que é justamente esse desconforto despertado pelo subgênero que afasta grande parte do público, combinado ao preconceito com essa linguagem cinematográfica no próprio meio – porém, mesmo com essa resistência, *Titane* recebeu o prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, a Palma de Ouro.

O desconforto também permeia o momento mais aguardado do filme, o parto, quando a protagonista passa por fortes contrações, e sua carne da barriga é rasgada em um processo tão agressivo que resulta em sua morte. A curiosidade sobre o que seria concebido entre a mulher e o carro – expressada até pela progenitora, ao perguntar logo antes de morrer como a criança se parece – é respondida ao vermos que o recém-nascido é um bebê de aspecto humano, porém com uma espinha de metal. O bebê fundido com o titânio pode ser entendido como uma metáfora para o nascimento das novas gerações, já conectadas tanto com as novas tecnologias quanto com formatos outros de ser, outros entendimentos de identidade: o rompimento das fronteiras e os possíveis hibridismos sintetizados em uma figura. Ao portal *Entertainment Weekly*, Ducournau explicou o visual que idealizou: “Eu queria que o bebê tivesse um elemento de mutação a mais que Alexia... com o intuito de retratar uma humanidade que é mais forte do que a que deixamos para trás” (Nolfi, 2021).³²

Para a diretora, a cena final – em que Vincent, após ajudar no parto, abraça o recém-nascido e o acolhe – seria uma cena de esperança e otimismo, com o nascimento de uma nova humanidade e de um amor incondicional. A ideia com o filme, segundo Ducournau, era contar a história de uma relação que atingisse o aspecto humano dos personagens ao tirar as camadas de construção social, para que surgisse um amor que olhasse para além de todas essas construções. Assim, a última fala do longa, de Vincent para o bebê, é “eu estou aqui”.

³² Do original "I wanted the baby to have one more element of mutation than Alexia ... in order to portray a new humanity that's stronger than the one we left behind".

É possível traçar um curioso paralelo entre este *frame* final e o de *Crimes do futuro*, compartilhando pontos em comum ainda com *Divino amor*. A produção de David Cronenberg chega ao fim com um *close* no rosto de Saul Tenser (Fig. 18), que lacrimeja ao perceber que seu corpo mutou a ponto de conseguir consumir plástico. Na lágrima que escorre – constituindo uma rara demonstração de emoção em um mundo anestesiado –, em uma cena de conotação religiosa, Tenser parece conceber os novos caminhos da humanidade a partir dessa mudança, que podem ser positivos. Da mesma forma, acompanhado sonoramente por um oratório composto por Bach sobre os últimos dias e a morte de Cristo,³³ um *close* no rosto de Vincent lacrimejando com o bebê encerra *Titane* (Fig. 19): também é nos olhos do personagem que vemos o entendimento de uma nova forma de humanidade que acaba de surgir, e a presença de conotação religiosa nas cenas descritas remete à solenidade da criação de uma *origem*. Quanto a isso, é válido ainda ressaltar o final de *Divino amor*, no qual a protagonista pare o filho em uma posição que remete à crucificação de Jesus, e a criança nasce já marginalizada e bastarda, como um Messias dos novos tempos, que conta ao espectador: “Quem nasce sem nome nasce sem medo”. Seria ele futuramente responsável por uma disrupção no sistema, dando origem a uma nova forma de sociedade?



Figura 18: Close no rosto de Saul Tenser, focalizando a emoção em seus olhos.

³³ Trata-se da *Paixão segundo São Mateus*, BWV 244 (*St. Matthew Passion*), composta em 1727 por Johann Sebastian Bach.

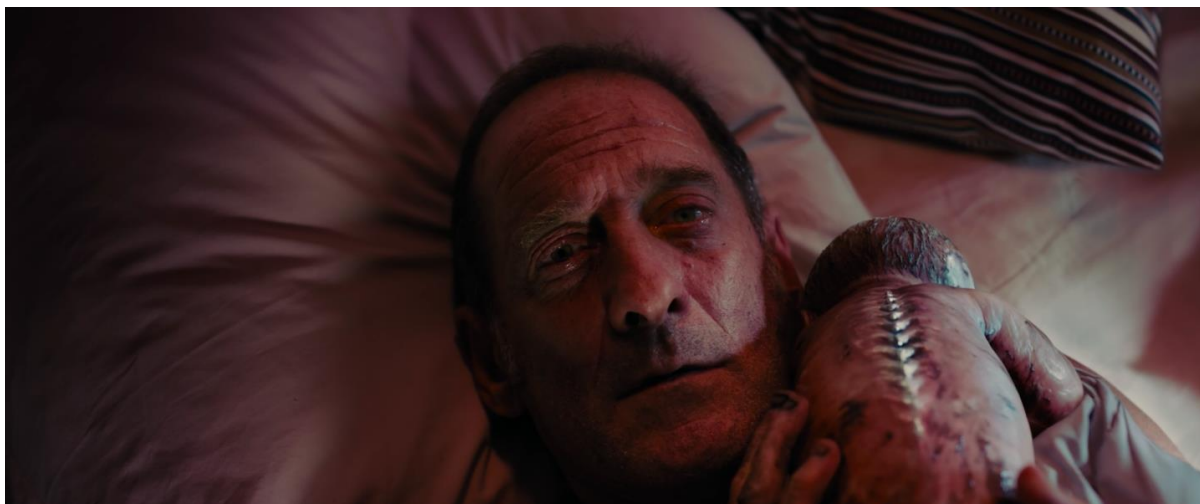


Figura 19: Foco no rosto de Vincent, emocionado enquanto segura o recém-nascido com espinha de titânio.

Tanto o filho de Alexia quanto Tenser após sua mutação são pontos de partida para uma nova realidade que se desenrolará, pois ambos ampliam a noção de humanidade e a forma de experimentar o mundo a partir de transformações físicas. Assim, podemos observar que, no final de ambos os filmes – tanto *Titane* quanto *Crimes do futuro* –, há um movimento da distopia para uma possível utopia, que é construída justamente a partir dos novos entendimentos do corpo. Há uma retroalimentação, pois a realidade atua sobre o corpo, mas este também pode originar outras realidades, se lembrarmos que *body is reality*. Vemos um movimento similar na conferência radiofônica supracitada de Foucault (2013), quando o entendimento negativo do corpo, com a materialidade associada às palavras “ferida”, “grade” e “desprezível”, é sobreposto pela noção do corpo como um espaço de possibilidades. Assim, a “topia”, que significa lugar, seria substituída pela “utopia”, o não-lugar ou lugar nenhum.

Além da abordagem do corpo pela lente da distopia, pode-se partir do corpo para construir outras imagens, responsáveis por desvelar formas de entender a materialidade da carne e a vivência contemporânea. Se o imaginário do corpo como distopia nos aponta para transformações que ocorreram nos últimos tempos por conta dos avanços tecnológicos – partindo tanto de concepções negativas do corpóreo alimentadas pela religião quanto daquelas originadas a partir das novas dinâmicas de vida –, podemos observar outros imaginários que tomam o nosso elemento mais íntimo como base. A investigação dessas figuras corporais fabuladas desvenda outros caminhos e mensagens que integram o imaginário dessas representações.

CAPÍTULO 2

O CORPO E O DECLÍNIO DO ANTROPOCENTRISMO: DO FUTURO AO DEVIR

“só as penas do corpo são contemporâneas”³⁴

André Capilé

Como vimos no capítulo anterior, houve uma perda do lugar central do ser humano e um distanciamento do que seria a figura humana ideal. A partir da comparação com a máquina, a carne passa a ser colocada em uma posição de obsolescência, e as capacidades humanas parecem cada vez mais limitadas. A própria confusão das fronteiras entre o humano e o robô já desloca a nossa centralidade, por dar lugar ao *entre* (Fuser, 2021). Assim, esse declínio do antropocentrismo encontra seu ápice, por exemplo, quando vemos em *Titane* (2021) uma mulher ter relações sexuais com um carro, indicando o apaixonamento do ser humano pelo tecnológico, como, aliás, no início do século XIX, já alertava Hoffmann quanto aos autômatos, em *O homem da areia* (1816). Tal declínio abriu espaço para que formas de existência antes reduzidas em comparação à superioridade do humano pudessem ser reinterpretadas na lógica ocidental, alcançando novos patamares.

Temos no corpo desfigurado, repleto de fios, fundido à máquina, representações que trabalham as mudanças promovidas pela tecnologia na forma de entendermos nossa corporalidade e abrem espaço para noções expandidas do corpo. Entre elas, vimos como as ideias do *Manifesto ciborgue* (1985), de Donna Haraway, argumentam pela quebra das dicotomias do pensamento ocidental – como o dualismo entre mente e corpo, e entre animal e máquina –, defendendo a maleabilidade do corpo a partir da figura do ciborgue, ou seja, usando como exemplo nosso corpo remodelado pela tecnologia para questionar as concepções fixas deste.

Para Haraway, seu “mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (Haraway et al., 2009, p. 45), indicando

³⁴ Verso tirado do poema *Sublime*, de André Capilé, publicado no livro *Rebute* (2019, p. 50), editora Texto Território.

um importante trabalho político a ser feito, uma vez que “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (p. 46). A pensadora questiona, também, toda a linguagem voltada aos binarismos, como pontua Marina Costin Fuser (2021, p. 50): “Esta luta consiste em desafiar um código único, introduzindo uma perspectiva polivocal e multifacetada, uma linguagem aberta, fora dos cogitos sexistas, colonizadores, hierarquizantes”. A possibilidade de passar por redefinições coloca em xeque a noção de natural, uma vez que os corpos são moldados a partir de fatores culturais e políticos.

Entre esses fatores, está a temporalidade, definida por diferentes pensadores, inclusive por Bruno Latour (1994), como a interpretação da passagem do tempo. A temporalidade moderna seria o resultado de uma “coesão sistemática” (p. 71) responsável por construir a sensação de um tempo que segue um fluxo contínuo, em uma única direção – o que o pensador chama de “flecha irreversível do tempo” (p. 68). Corroborar essa construção o conjunto de elementos que são periodicamente substituídos por outros, mantendo um mesmo ritmo e coerência, de modo a formar “um sistema completo e reconhecível” (p. 72), caso contrário a noção de progresso no tempo não seria possível.

Ao lidar com a temporalidade moderna como uma seleção e ligação entre elementos, uma forma de organização, ele reitera – seguindo a linha de pensamento dos teóricos críticos da metafísica ocidental – que “não estamos amarrados para sempre a esta temporalidade que não nos permite compreender nem nosso passado, nem nosso futuro, e que nos força a enviar aos porões da história a totalidade dos terceiros mundos humanos e não-humanos” (p. 70). Latour pontua que, apesar da tentativa de delimitação de tempos, sempre existiram elementos que não se encaixam nessa sistematização. Segundo ele, nossa própria experiência é uma mistura de tempos que pode ser observada, por exemplo, nos objetos que empregamos diariamente, cuja criação é separada por séculos ou até mesmo milênios: em uma mesma atividade, podem-se usar uma furadeira e um martelo, como mencionado pelo autor.

O filósofo contrapõe, assim, a linha reta da temporalidade moderna, apontada para o progresso, a um esquema de espiral que reagrupa os elementos contemporâneos: “Certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito” (p. 74). Neste modelo, as diferentes formas de agrupar – pelo raio, pelos anéis ou seguindo a linha da espiral – podem unir elementos de todos os tempos, e, sob essa perspectiva, nossas ações podem ser entendidas como *politemporais*.

Também tensionando essas noções, Jacques Rancière (2021) enunciou – em seu livro *Tempos modernos: arte, tempo, política* – que não existe tempo moderno, mas *tempos*. O autor questiona a forma de abordar o tempo político como uma linha esticada que leva de um passado a um futuro; em vez disso, toma-o como uma área de disputa, se debruçando sobre os conflitos e os entrelaçamentos das diversas temporalidades. Há, dessa forma, “maneiras frequentemente diferentes e por vezes contraditórias de pensar o tempo da política ou da arte moderna em termos de avanço, recuo, repetição, parada ou encavalamento de tempos” (p. 10).

A partir dessa ideia de embates de temporalidades, Rancière (2021) reforça que a História é uma história, “a ficção de um desenvolvimento temporal orientado por um fim por vir” (p. 13). E ficção, como ele pontua, não corresponde a invenções imaginativas, mas sim a uma estrutura de racionalidade, uma construção que reúne sujeitos, coisas e situações de modo a fazê-los serem vistos como partes de um mundo comum. Nessa moldura, os eventos são interligados, produzindo um sentido de coexistência, sucessão e causalidade, o que resulta em uma narrativa específica, com sua lógica própria, atendendo a interesses particulares.

Quanto ao futuro, Franco Berardi (2019) define este como uma “modalidade de percepção e de imaginação” (p. 21). Na modernidade, o futuro não seria apenas o tempo que vem após o presente, já que os modernos esperam daquele a concretização das promessas deste. A ideia de futuro como um momento melhor estava ligada à noção trazida com o humanismo de que o tempo histórico seria “acumulação de saber e de potência”, o que levou à associação entre futuro e

progresso, como um tempo de “aperfeiçoamento do conhecimento da esfera técnica e da potência humana” (p. 22).

Talvez o maior símbolo dessa mentalidade levada ao extremo seja o movimento que surgiu na Itália com a publicação do Manifesto Futurista por Filippo Marinetti em 1909, ecoando a fé na máquina, na velocidade, na violência e na guerra (Berardi, 2019). Como reforça Berardi (2019), a máquina referenciada é a externa ao corpo humano, “pesada, ferruginosa e volumosa, que não deve ser confundida com a máquina internalizada e reprogramável da época bioinformática, a nossa época” (p. 15). O autor pontua, ainda, que a velocidade é exaltada como potência e valor estético, que perpassa a indústria, o conflito militar e a economia, com a aceleração sendo constantemente valorizada, o que também é manifestado na percepção de beleza acerca do automóvel. Nesse pensamento, a potência está sempre associada ao masculino, à força agressiva, enquanto o feminino, entendido como ternura e fraqueza, é desprezado.

A crença moderna na Razão, com a utopia de um avanço tecnológico contínuo levando a cenários gradativamente melhores, passou, porém, a dar lugar à distopia na segunda metade do século XX. No âmbito do imaginário da ficção científica, como explica Berardi (2019, p. 95), “o futuro desaparece aos poucos e o próprio tempo se aplaina até se tornar um agora que se dilata”. Isto pode ser observado, por exemplo, na distopia construída no longa *Divino amor* (2017), em que o suposto futuro desastroso, na verdade, diz respeito a um ano próximo: 2027. Nesta linha, foram criadas produções literárias do gênero chamado cyberpunk, que “anula o futuro e imagina uma distopia presente, ou melhor, sem tempo” (Berardi, 2019, p. 95).

Assim pode-se chegar à compreensão de que não é pertinente termos uma visão universalizante e linear da História, com um ideal único a ser alcançado; devemos reconhecer as diversas temporalidades que coabitam, em polifonia. Como escreve Serge Gruzinski (apud Henriques, 2005, p. 14): “A ideia de um tempo linear acompanha-se em geral da convicção de que existiria uma ordem das coisas. (...) Portanto, não surpreende que a complexidade e a mobilidade das misturas e a interpretação das temporalidades lembrem a imagem da desordem”. Essa aparente desordem é, portanto, um indicativo de uma complexificação do entendimento da

temporalidade, compreensão que se estende para outras áreas e é essencial, também, para a expansão das noções de corpo e do humano, uma vez que essas críticas e reflexões acerca do progresso e da temporalidade também ecoaram nas concepções do corpo.

Eliane Robert Moraes escreve, em *O corpo impossível* (2017), que o projeto do mundo moderno foi ruindo à medida em que os ideias de progresso deram lugar a uma realidade de destruição a partir dos conflitos, o que foi simbolizado na arte por meio da fragmentação do corpo humano na estética modernista: “Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também ‘em pedaços’” (p. 58). A desfiguração podia ser observada, ainda, nos monstros, nos espectros e nas engrenagens que perpassavam a produção artística do início do século XX (p. 19). A autora pontua que o humanismo ocidental passou por uma crise na Europa entre a década de 1870 e a Segunda Guerra Mundial, o que impactou extensamente a moral, a política e a estética europeias, que estavam atravessadas pela instabilidade.

Tal interrogação sobre a figura humana e a “perda da integridade corporal” (p. 19) atingiu patamares mais radicais no momento de caos e incertezas do entreguerras; como elucida Moraes, o corpo foi alvo de fragmentação justamente por representar a unidade material do ser humano – onde este reconhece sua individualidade – em um cenário de desintegrações. Assim, a professora traz o ensaio crítico intitulado *A desumanização da arte*, publicado em 1925 pelo filósofo espanhol José Ortega y Gasset, como mais um exemplo da tentativa de artistas e escritores modernistas “de retirar o homem do centro da cena universal em que parecia ter sido colocado desde o Renascimento” (p. 58), buscando demolir o realismo e o humanismo,³⁵ o que resultou em um “corpo em crise” (p. 60). Recusando o humanismo, algumas vertentes do movimento surrealista se livram de tomar o homem como medida, de modo a estabelecer relações de semelhança entre o indivíduo, o animal e o vegetal sem restrições.

Para tratar do pós-guerra, Moraes pontua que “o que restou foi a dinâmica acelerada da mutação: uma sensação de fluxo [...]. As formas de sentir e de pensar

³⁵ Eliane explicita que essa ideia de “desumanização” está se referindo, na realidade, à desantropomorfização (Moraes, 2017, p. 59).

submetiam-se à dinâmica do instantâneo e do efêmero” (p. 54). Se antes havia um projeto de futuro, que mirava para um ideal construído a partir de uma racionalidade, a crença nesse horizonte repleto de objetivos deu lugar à desestruturação. A relação com a máquina, que fazia parte das promessas modernas, também foi alterada. Se inicialmente o apetrecho industrial era visto como “garantia de um progresso indispensável à conquista da natureza”, ele começou “a ser considerado perverso, por balizar a vida humana de acordo com as normas da produtividade capitalista” (p. 61), e a indústria ainda passou a ser associada por artistas e intelectuais aos apetrechos bélicos empregados na guerra.

Um famoso retrato dessa nova conotação da máquina está presente no filme *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, que reflete o pessimismo em relação à mecanização do mundo.³⁶ No longa, acompanhamos um operário que tem seu corpo moldado pelo ritmo da produção industrial, por conta dos movimentos repetitivos desempenhados no modelo fordista, com a linha de montagem, e da extensa jornada de trabalho. Nesse cenário, o humano precisou se adequar ao tempo da máquina, calibrado a partir do tempo do lucro. Nas cenas iniciais, vemos que o personagem de Chaplin sai do ritmo esperado para sua função quando precisa se coçar, ou seja, quando atende a uma necessidade fisiológica que lembra sua condição humana – sua existência corporal. O mesmo ocorre ao interromper a atividade para falar com o chefe ou para afastar um inseto de seu rosto: o operário precisa dobrar o tempo de seus movimentos para conseguir acompanhar a velocidade da esteira, sendo repreendido por não cumprir a mecanicidade que lhe é esperada.

O pessimismo quanto à mecanização está em *Tempos modernos*, também, na máquina que alimenta os operários sem que precisem parar de trabalhar, apresentada como uma inovação de ponta, “a última palavra em avanço

³⁶ Outro exemplo que também vale ser destacado é o filme *Metropolis*, de 1927. Situado em 2026, o longa dirigido por Fritz Lang e escrito por Thea von Harbou é reconhecido como o primeiro filme do gênero de ficção científica, sendo uma referência estética e técnica. A história apresenta uma visão pessimista do futuro, em que os operários vivem no subterrâneo subjugados às máquinas, forçados a acompanhar o ritmo mecânico e acelerado de produção para sustentar o padrão de vida da classe dominante, que habita a superfície. As construções da cidade de grandes proporções têm aspecto distópico, com arranha-céus, rodovias lotadas de automóveis e aviões circulando. Por meio de efeitos visuais, os atores são colocados em pequena escala, intensificando a sensação de grandeza dos prédios futuristas, em comparação à fragilidade e a insignificância do humano.

tecnológico”. O aparelho, que promete ao empregador “economizar tempo e dinheiro”, busca otimizar uma das principais necessidades humanas, encarada nessa lógica como entrave à produtividade. O ritual envolvido no momento da refeição, constituindo um tempo de pausa, com o aspecto de prazer da comida, é eliminado de modo a transformar a alimentação em simples abastecimento do corpo, como um veículo que precisa de combustível para continuar desempenhando sua função. Assim, se tenta cada vez mais domesticar e deter as manifestações do corpo, medindo-o a partir da máquina, o que coloca suas demandas no lugar do excesso, e suas capacidades, no de falta.

A mecanicidade do corpo é abordada em *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1940), livro do filósofo francês Henri Bergson (1983). No texto, o autor argumenta que a comicidade que permeia, por exemplo, o tropeço de alguém ao caminhar ou correr na rua se dá pelo *desajeitamento* da pessoa – ou seja, por conta de ela não ser capaz de realizar o movimento que a circunstância demandava, deixando seu corpo sair do controle e evidenciando “certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” (p. 15). Isto é, quando erra o movimento, o indivíduo deixa entrever o mecanismo que o preside, que a dinâmica da vida disfarça, e o riso é um gesto social para repreender tal rigidez dos movimentos segundo Bergson. Da mesma forma, a comicidade é construída em diversos momentos do longa de Chaplin ao ressaltar o mecanismo do corpo que se tornou rígido, com seu personagem continuando a reproduzir os gestos de apertar parafusos mesmo quando já não está efetivamente realizando a função: seu corpo, em modo automático ou por vício dos músculos, não age de acordo com o que a situação pede. Há, assim, uma inversão, pois, enquanto Bergson pontua que se espera de um corpo vivo ser atento, maleável, flexível, com a repetição e a rigidez sendo coagidas pelo riso, é justamente a repetição que é valorizada pelo modelo de linha de produção.

A partir dessas rachaduras no projeto moderno, enxergamos as falhas no pensamento guiado pela promessa de um horizonte com uma melhor qualidade de vida calcada no domínio da técnica e nos avanços da ciência, que também contribuiu para a crescente destruição do meio ambiente. O antropocentrismo, ou seja, a visão do ser humano como centro do cosmos, foi mais um sustentador da

Modernidade que passou a ruir, apresentando diversas falências. Marina Costin Fuser (2021) destaca, no editorial *Antropoceno e a crise do antropocentrismo, ficando com o problema*, da revista digital TECCOGS, que tal crise abriu espaço em diversos campos de estudo para outras formas de ser humano que antes não se encaixavam no modelo branco e europeu do *Homem vitruviano* de Leonardo da Vinci. Além disso, a autora apresenta o Antropoceno – a nova era geológica em que a ação humana alterou a estrutura planetária – como um dos resultados das crenças antropocêntricas que justificaram a exploração dos chamados “recursos naturais”. Apontando a complicação gerada por esses pensamentos, Fuser indica um caminho: “nos deparamos com a emergência de novas ontologias, novas perspectivas dos seres como partes de um todo que desloca o centro de gravidade desse humano conquistador, colonizador e devastador dos solos” (p. 8).

Essa questão é largamente abordada pelo pensador indígena Ailton Krenak (2022), ao destacar que, “nas narrativas de mundo em que só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças” (p. 37), e “todas as existências não podem ser a partir do enunciado do antropocentrismo que tudo marca, denomina, categoriza e dispõe” (p. 83). Se, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o pensador reforça a importância do reconhecimento das diversas humanidades, em *Futuro ancestral* (2022), ele propõe o ato de “imaginar cartografias, camadas de mundos” (p. 32), enxergando, em vez de conflito, valor na pluralidade de narrativas, indo na direção contrária da narrativa única do colonialismo.

Neste livro mais recente, Krenak (2022) adiciona a essa reflexão o conceito de “alianças afetivas”, que seriam os afetos entre seres ou grupos de mundos não coincidentes, assim reconhecendo, de forma positiva, a “desigualdade radical” (p. 82) entre eles. Podemos relacionar essa ideia ao valor que Donna Haraway dá à combinação de perspectivas, como tentativa de reduzir as ilusões que cada uma carrega, e à condenação que faz do ponto de vista único:

A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. (Haraway et al., 2009, p. 46).

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak pontua que, enquanto é incentivado o entusiasmo com a construção de prédios e veículos que remetem a uma estética espacial, “a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra” (p. 21), vivendo o que o pensador nomeia “abstração civilizatória” (p. 22). Os grupos que ainda estariam fincados à terra seriam as “bordas do planeta”, como os indígenas e os quilombolas, considerados uma sub-humanidade. Krenak remete diversas vezes à noção ocidental de humanidade única à qual estaríamos condicionados, que exclui múltiplos seres e formas de existência que não estejam integradas ao que ele chama de “mundo da mercadoria” (p. 47). Abalar esse modelo poderia, segundo o filósofo, originar uma ruptura que nos levaria a uma queda positiva. Porém, muitas vezes, o ato de imaginar “outro mundo possível” corresponde apenas a uma reorganização dos mesmos elementos, mantendo, por exemplo, nosso entendimento atual de natureza como algo apartado. O pensador explica: “Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio” (Krenak, 2019, p. 67).

Trazendo percepções da cosmogonia indígena, em que os rios, as montanhas e as pedras, por exemplo, são encarados como seres vivos com relações de parentesco entre si e com os humanos, Krenak alerta (2019, p. 49): “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista”.

Em *Futuro ancestral* (2022), ouvindo à noite os sons do rio conhecido como rio Doce, Krenak conta que a pedra e a água envolvem aqueles à sua volta de tal forma que despertam o “nós-rio, nós-montanha, nós-terra” (p. 14). Em seu relato, o pensador compartilha: “nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir” (p. 14). Ele argumenta, porém, que se tenta suprimir esta “experiência do corpo em comunhão com a folha, [...], com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido” (p. 37-38). Tal mediocridade diria respeito a nos colocarmos em uma posição de “consumir a Terra” (p. 38), guiados

por uma lógica do capital que nos aproxima do robô e nos distancia da experiência da dança e do canto, ou seja, do usufruto da vida.

De modo a ilustrar essas formas de existência do corpo em comunhão com o entorno, Krenak traz os exemplos do povo Kuna, do Panamá, e do povo Tukano, do alto rio Negro. Sobre o primeiro, o pensador conta, a partir do relato do poeta Cebaldo Inawinapi, que cada corpo do povo Kuna que nasce é identificado com uma árvore, criando um “trânsito entre um corpo humano e uma planta” (p. 39). O cordão umbilical do bebê é enterrado no ato de plantar a árvore, “então criança e planta compartilham o mesmo espírito” (p. 39), e os bosques são compostos por pessoas, carregando nome. Já a partir da concepção do povo Tukano sobre o corpo ser feito de barro, compartilhada pelo ativista e antropólogo indígena João Paulo Barreto, Krenak afirma que essa tradição “também está dizendo que não existe fronteira entre o corpo humano e os outros organismos que estão ao seu redor” (p. 39).

A ideia de *imaginação* é mencionada em alguns momentos do livro, como se a capacidade de imaginar fosse, ao mesmo tempo, crucial para as soluções que buscamos e algo que falta ao sujeito ocidental, sendo necessário “reflorestar o nosso imaginário” (p. 70). Essa crítica está relacionada tanto ao debate sobre o chamado *futuro* quanto à nossa concepção de indivíduo e da figura humana “sanitária e higiênica” (p. 40), que já indica uma crença de superioridade e um apartamento dos demais seres. Quanto à segunda questão, Krenak discorre, de modo a reconhecer o corpo como uma construção, e não um dado objetivo: “Essa configuração do corpo acatada hoje por muitos é apenas uma instituição pobre fabricada por uma civilização sem imaginação” (p. 40). Ainda sobre este aspecto da experiência corporal como moldável, o escritor reforça como naturalizamos a relação estreita com as telas e com o ambiente virtual, e incorporamos máquinas como parte de nossa estrutura física.

Tendo em mente que o corpo é apropriado também como um campo de simbolizações, podemos observar representações que oferecem entendimentos de temporalidade diferentes da moderna, apontando outro caminho principalmente para nossa relação com a natureza. Tais representações contribuem para a constituição de imaginários, que têm um importante caráter político por interferirem

diretamente nas dinâmicas sociais e culturais de uma sociedade, ao mesmo tempo que também funcionam como perfil dos valores e das percepções do grupo em questão. Carregando pontos de contato com a teoria de Krenak, Donna Haraway ressalta o papel que desempenham tanto os imaginários quanto a imaginação. Como o teórico indígena, ela também destaca a incorporação de máquinas ao nosso corpo, mas de modo a utilizar esse fato como ponto de partida para a rejeição a limites rígidos (Haraway et al., 2009). A pensadora propõe, com o mito do ciborgue, um “exercício imaginativo para pensar futuros possíveis para corpos dissidentes” (Gorini, 2019), trabalhando questões de gênero a partir da ficção científica e do tecnológico, usando esta figura para evidenciar que o corpo é constituído por misturas. Haraway apresenta o imaginário dos binarismos, das separações, como um território em disputa, de forma a destacar a importância do ato imaginativo para a produção de entendimentos e saberes:

Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. (Haraway et al., 2009, p. 37)

Em seu manifesto, Haraway está “rompendo de forma categórica com os binarismos que são parte da construção estruturalista e purificadora do projeto moderno”, enquanto toma a “disputa do corpo como parte de uma disputa de imaginário” (Gorini, 2019, p. 7). Assim, afirmar esse imaginário de um ser híbrido a partir da ideia do ciborgue é defender o corpo como algo que é também construído, e a criação de imagens que possibilitem outros futuros, para outros corpos. Como escreve Franco Berardi (2019, p. 84) ao abordar as manifestações estudantis de 1968: “A imaginação é a atividade de extensão do campo possível. A imaginação cria concatenações semióticas que não correspondem à combinatória existente da imagem”.

Ainda quanto à importância do imaginário e da imaginação, no prefácio de *Eco-lógicas latinas* (2022) – livro que reúne doze artistas e iniciativas culturais para trabalhar a relação humanidade-natureza na prática da arte atualmente –, o curador Fernando Ticoulat afirma que, “diante das distopias do porvir, a ação mais urgente é a imaginação, e, por isso, a importância de colocarmos em discussão as práticas

artísticas que possam fabular e inspirar caminhos possíveis” (n. p.). Segundo ele, a oposição entre cultura e natureza é falha para lidarmos com as demandas do contemporâneo e para contemplarmos outras possibilidades de futuro que não resultem no fim dos recursos do planeta e das formas de vida que conhecemos. A partir disso, traremos neste capítulo corpos que, principalmente no campo das artes visuais, reformulam a própria forma humana e tensionam as barreiras entre o humano e a ideia de natureza, que podem ser lidas a partir de outra temporalidade – o devir.

Assim, para pensar o corpo dentro deste contexto, é interessante contrapor a noção de futuro à de *devir*, termo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que implica uma identidade não fixa, em um constante *entre-identidades*. Em *Crítica e clínica* (1997), Deleuze elucida o significado do devir, que “não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (p. 11). Essa ideia, por carregar a transitoriedade entre dois elementos heterogêneos – sem que nenhum dos polos se transforme no outro, consistindo em uma contaminação mútua –, é proveitosa para traçarmos outras formas de entendimento da relação humano-natureza.

A partir disso, acreditamos ser interessante pensar a performance enquanto espaço privilegiado para a experimentação e materialização desse corpo em devir. Em *Performance, recepção, leitura* (2018), Paul Zumthor define a performance como o “momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (p. 19). O autor reconhece, também, que se trata de um fenômeno múltiplo e, portanto, não acredita ser possível elaborar uma definição geral simples, levando em conta que “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (p. 32). É necessário analisar caso a caso, porém há um elemento irredutível à performance – a presença de um corpo. Além disso, a partir das ideias de Josette Féral acerca da teatralidade, Zumthor elucida que, para haver performance, é essencial que o espectador identifique “um outro espaço”, ou seja, que haja uma “ruptura com o ‘real’ ambiente”, uma fissura pela qual,

justamente, se introduz essa alteridade” (p. 39). Dessa forma, o pensador coloca a performance como algo que se realiza por meio de uma ação tanto de quem performa quanto de quem contempla.

Zumthor (2018, p. 73) ainda comenta sobre o próprio material da performance, o corpo, que “tem alguma coisa de indomável; de inapreensível. [...] O corpo não pode jamais ser totalmente recuperado”. Apesar de ter sua origem atribuída à Antiguidade, foi a partir da década de 1970 que, segundo Renato Cohen (2002), a performance teve diversos artistas dedicando-se exclusivamente a essa linguagem, que é híbrida entre as artes cênicas e plásticas. O pesquisador define esse gênero artístico como uma “expressão cênica” (p. 28) em que algo precisa estar acontecendo no momento e local em questão, implicando, assim, a noção de *ao vivo*. Cohen elucida que é uma arte de fronteira, trazendo práticas antes não entendidas como arte e confundindo os limites entre esta e a vida. A performance está ligada ao movimento conhecido como *live art*, cujo objetivo é dessacralizar a arte, expandindo sua função para além da estética e buscando, também, “a ritualização dos atos comuns da vida” (p. 38), como comer, dormir, caminhar etc. Além disso, ela também passa pela chamada *body art*, “em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva)” (p. 30).

Segundo Cohen (2002), “o artista seria aquele que recebe uma série de *inputs* dispersos, como todo mundo recebe, e que tem a capacidade de transformá-lo num *output* processado, em geral uma obra artística, [...] e que vai servir como *input* processado para outras pessoas” (p. 143). Dessa forma, entende-se como a performance pode articular diversas referências e reflexões em uma mesma produção que será apresentada ao espectador, cabendo-lhe fazer suas próprias decodificações a partir do que foi reunido pelo performer em sua obra.

Em seu livro, o autor trabalha o conceito da performance como uma linguagem que integra diversas manifestações artísticas, cuja fragmentação se relaciona com o nosso tempo, uma vez que a segunda metade do século XX seria a época do fragmento:

As tentativas unificadoras do século XIX, de se entender o mundo através do cientificismo racionalista, já não cabem mais. Se o século XIX produziu a

fotografia, e depois o cinema que trabalham com o registro, a documentação; o século XX introduz a televisão, o vídeo, que trabalham com a imagem efêmera, fragmentada, sem memória. (Cohen, 2002, p. 88)³⁷

Assim, a performance se mostra um meio propício para tratar destes outros corpos e imaginários por, até mesmo em sua estrutura, ser uma linguagem que reconhece e reflete as transformações experimentadas nas últimas décadas, que resultaram na fragmentação ainda mais intensa que vemos hoje. Também é um formato oportuno para essas discussões por ser “um gênero contemporâneo que investe no cruzamento das fronteiras entre as artes, tendo o corpo como material de trabalho” (Odier, 2023, p. 291), uma vez que estamos pensando corpos que carregam em si cruzamentos e põem fronteiras em xeque.

Além disso, no gênero ainda há a valorização do instante presente e a abertura de um outro tempo, como destaca JoAnne Akalaitis (apud Cohen, 2002, p. 110) acerca da “presentificação” dessa linguagem: “Eu adoro a sensação de estar ‘saindo’ para outra zona de tempo, uma outra zona de espaço. A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isto é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia – que é futuro e passado”.

O presente é um tempo em formação e renovação constante, assim como a performance, que se constrói a cada momento e movimento, podendo gerar um sentido completamente novo ao construir seu próximo passo. Assim, podemos compreender como a performance permite um espaço e um tempo outros, sendo favorável para pensarmos as representações do corpo em devir. Nessa linguagem artística, o corpo apresentado é lido a partir dos códigos que a ideia de performance implica, ou seja, ele tem a liberdade de ampliar seus significados, que podem inclusive ser inteiramente transformados na ação seguinte, acarretando outra leva de interpretações. Essa maleabilidade do corpo quebra com as expectativas, normas e entendimentos preestabelecidos deste, forçando o espectador a criar mecanismos de leitura partindo sempre do reconhecimento necessário explicitado por Paul Zumthor (2018), uma vez que a performance acontece com a abertura de sentidos e a construção de um outro espaço-tempo, próprio dessa arte. Ela também tem como

³⁷ Se, no século XX, temos a “imagem efêmera” no vídeo e na televisão, a ideia de um formato “sem memória” pode ser intensificada quando pensamos nas mídias sociais. Nos chamados *feeds*, os usuários são expostos aos mais diversos conteúdos em uma sequência sem lógica ou narrativa, com visualização dinâmica, constituindo um exemplo contemporâneo dessa fragmentação.

um dos seus principais efeitos o estranhamento, que é proveitoso para desestabilizar o público quanto a noções preconcebidas do que seria a normalidade de aparência e de comportamento do corpo. Diversas performances apresentam corpos em posições desconcertantes, situações extremas, desconfortáveis, infligindo dor a si mesmos ou deformando as feições e formatos tidos como habituais.

É importante, porém, pontuar que, apesar de a performance sempre ocorrer em um momento específico, no ao vivo, se tornou comum que o contato do espectador com a obra seja por meio do chamado “registro de performance”. Como elucida Felipe Saldanha Odier (2023) em seu artigo *Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea*, tais registros “são insurgências que se apresentam como parte ampliada da *performance art* enquanto ação efêmera que é documentada e exibida, como representação da memória e arquivo do ato realizado ao vivo” (p. 291). Assim, a obra pode tanto ser pensada desde o início para o vídeo ou para a fotografia quanto contar com esses registros para sua permanência no tempo, visando também o que Odier chama de “arquivos musealizados” (p. 291), que seriam uma forma de sobrevivência do gênero. Além de permitir que mais pessoas tenham acesso, de alguma maneira, à obra, tais registros também possibilitam que o trabalho seja comercializado, estando inserido no mercado da arte.

Com essas questões em mente, lembramos que, no capítulo anterior, abordamos o subgênero do terror conhecido como *body horror*, que constrói o medo a partir da ideia de tornar-se outro, distanciando-se do humano. Tal distanciamento foi analisado principalmente em narrativas que fundem o corpo à máquina para debater a nova realidade gerada a partir dos avanços tecnológicos na contemporaneidade. No presente capítulo, porém, observaremos o corpo *buscando* a transformação, com intenção de encontrar esse corpo-outro a partir de uma crítica ao antropocentrismo e de uma relação divergente com a natureza. Nos objetos que traremos a seguir, que contribuem para a extensão dos imaginários do corpo, distanciar-se da ideia de humano, ou expandir esse conceito, é desejado. Como escreve Eliane Robert Moraes (2017, p. 105),

Quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal do cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela

indagação de seus próprios limites, abrem-se novos espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos.

No campo da arte, diversos artistas contemporâneos repensam o que define um corpo, até que ponto vão suas fronteiras, e fundem o humano à natureza e ao animal, criando o que pode ser entendido como esses “seres desconhecidos” dos quais Moraes (2017, p. 105) fala. Entre eles, está UÝRA, uma artista nascida em 1991 em Santarém, no Pará, que se apresenta como uma “árvore que anda” e, em suas performances, conta histórias de animais, plantas e de “humanidades não-hegemônicas”, como ela descreve. A artista, que usa tanto o nome de UÝRA quanto de Emerson, se identifica como uma pessoa dois-espíritos (trans), não-binária. Ela é formada em Biologia e tem mestrado em Ecologia, unindo os conhecimentos acadêmicos aos ancestrais e à arte drag – ela utiliza os termos “drag amazônica” ou “entidade drag da floresta” para descrever sua versão montada.³⁸

Ao reforçar que, na concepção indígena, o ser humano é parte da natureza, UÝRA critica como as demais sociedades são guiadas pela noção da superioridade humana, ou seja, pelos ideais antropocêntricos, como compartilhou em entrevista para a revista Híbrida:

Junto com os barcos dos invasores europeus, veio também um pensamento dito ‘moderno’ de que o ser humano não faz parte da natureza, que ele está acima dela, é seu dono e deve consumi-la (pitada do velho Gênesis 1:29). Assustados, não com os bichos e plantas do Novo Mundo, mas principalmente com o pensamento dos nativos que acreditavam fazer parte da natureza, os europeus concluíram que seriam donos deles também (Ker, 2017).

Para as performances, como modo de construir essa integração visual com a natureza, UÝRA recolhe materiais orgânicos e os usa para recobrir seu corpo. No segundo episódio do documentário *Contos de vida e norte*, publicado em 2019, a artista definiu essa personagem das performances como uma “ponte entre dois mundos”, por conta da ideia da ponte como algo que conecta dois lados. A artista atua em Manaus, cidade que, como ela mesma pontua, perpassa e incide sobre sua produção por ser uma metrópole cercada pela floresta amazônica, ou seja, por reunir o ritmo urbano e o natural. As contradições do local marcam o trabalho de UÝRA,

³⁸ Remete ao termo “montação”, que, no universo drag, corresponde ao processo de aplicar maquiagem e vestir as roupas e os acessórios para se tornar a persona drag.

especialmente a poluição da cidade e a falta de saneamento básico em um ambiente que é tecnológico e tem água em abundância.

Interessada em levantar debates sobre realidades desconhecidas ou invisibilizadas, a artista chama atenção para processos de desmatamento e para a situação dos igarapés, os cursos d'água amazônicos. Na série *Mil [quase] mortos*, de 2018 e 2019, cujo nome remete ao número de igarapés que se encontravam, até o momento do registro, em um estado insustentável à vida, vemos UÝRA em meio a esses espaços contaminados pelo lixo. A fotografia *Boiúna* (Fig. 20) traz a artista representando a cobra que dá título à obra, um ser imponente do lendário indígena, jogada em meio ao lixo que tomava um dos igarapés. A extensa cauda da cobra, que partia do dorso da artista, era composta por diversas folhas que formavam, assim, um prolongamento orgânico da carne, um híbrido de humano-natureza. A posição corporal adotada na performance, em que UÝRA aparece deitada com os braços acima da cabeça, cercada de dejetos, aponta para o sufocamento ou a morte de ambos os seres: o híbrido e o ambiente à sua volta. Assim, até mesmo a Boiúna, uma criatura de grande força no imaginário indígena, está impotente diante da destruição ambiental. Como a artista explica: “Olhar para esses igarapés da cidade, olhar para esses espaços abandonados. Fazer a relação, então, desse ambiente com os corpos, com as pessoas, e falar desse invisível, é algo de extrema potência, é visibilizar o invisível” (Uyra..., 2019).



Figura 20: UÝRA em meio ao lixo na fotoperformance *Boiúna*, 2019, da série *Mil [quase] mortos*, foto de Matheus Belém.

Em outras imagens da série, que formam o ensaio *Caos*, UÝRA está no igarapé do Mindu. A artista usa uma saia de carimbó estampada de flores coloridas que se destacam em um cenário de tons mortos, repleto de garrafas plásticas e outros dejetos. Na fotografia que focaliza seu rosto (Fig. 21), vemos que a artista carrega – como elucida o texto de Nina Rahe (2021) na revista *seLecT* – um animal em cada olho: em um deles, está um tipo de caracol que habita águas limpas; no outro, um caramujo africano, espécie introduzida no Brasil e transmissora de doenças. A escolha dessas duas variedades de moluscos pode ter se dado como simbologia para a mudança da natureza pela ação humana, representada pelo contraste entre o animal de águas limpas e o caramujo africano, que prolifera males e não é originariamente deste ecossistema.



Figura 21: UÝRA, ensaio *Caos*, 2018, da série *Mil [quase] mortos*, foto de Matheus Belém.

Diversas outras montações da artista estão presentes no documentário *UÝRA – A retomada da floresta*, dirigido por Juliana Curi e lançado em 2022. O longa acompanha UÝRA em trajetória na floresta amazônica, enquanto compartilha suas inquietações sociopolíticas, afirma sua identidade trans e transmite seus conhecimentos para outros jovens indígenas, momentos que são intercalados por cenas de atos performáticos em que a artista interage com seu entorno, simulando, muitas vezes, uma sensação de sufocamento. Partes distintas de uma determinada performance são mostradas em alguns pontos ao longo do filme, de modo a construir uma espécie de quebra na cronologia narrativa, por conta de esses recortes

serem inseridos sem contextualização e por seu caráter particular. Nessas cenas, UÝRA aparece sozinha, transformada em um ser-planta que, em silêncio, realiza para a câmera movimentos de dança em uma caverna, com a luz incidindo apenas sobre si. Esse tipo de ruptura, em que a movimentação do corpo mobiliza o olhar do espectador, é trabalhada no artigo *Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo*, de Mariana Baltar (2023). Como elaborado pela autora, tais cenas, “por sua visualidade diferenciada, instauram, ainda que momentaneamente, um outro regime estético e, portanto, espectral” (p. 6). Ao instaurar outro regime estético, segundo ela, “a presença dessas passagens intensifica a captura sensorial de nossos corpos de espectadores, catalisando engajamentos afetivos” (p. 6). Assim, há um jogo entre o corpo da pessoa filmada e o corpo do espectador, que é cooptado de um modo distinto.

Abordando seu processo de transformação em uma das oficinas que ministra, registrada no filme, UÝRA fala sobre a importância da maquiagem na cultura indígena, ferramenta que promove o alcance a outras maneiras de estar no mundo, criando outros seres para se incorporar. Para além da tinta, a artista explica que mais elementos podem ser utilizados, como folhas, cipós e galhos, que se tornarão “possíveis partes de nós. A gente pode ter folhas no nosso corpo, a gente pode ter essa experiência híbrida”. Ela constrói, ainda, uma analogia entre os grupos sociais marginalizados que são perseguidos e as plantas “que, sobre um território de violência, sobre um território de abandono, não deixam de viver, e vivem com a força da memória” – partindo talvez dessa comparação, sua última fala no longa é “agora sou gente-planta”. Na imagem abaixo (Fig. 22), capturada em uma das cenas, vemos a artista de frente para a câmera, fitando o público em sua corporalidade híbrida, construída pela maquiagem e pelos elementos naturais que acopla a si. A terra pelada e o trator ao fundo contrapõem-se à figura da artista, e o modo como ela fita o espectador pode remeter ao embate de concepções de mundo em jogo no enquadramento.



Figura 22: UÝRA encara a câmera, revestida de plantas e com maquiagem, com um trator e uma terra devastada ao fundo.

Outro exemplo da tematização de um corpo-híbrido-natureza no campo da arte é a prática de Aoruaaura. O trabalho da artista não-cis de Recife, nascida em 1997, partiu da exploração das múltiplas possibilidades de sua identidade, e caminhou para a dissolução destas identidades, com interesse no que “o corpo diz por si mesmo”. Na videoentrevista que concedeu ao Prêmio PIPA quando foi indicada, em 2021, a artista explicou que desenvolve trabalhos em que coloca seu corpo em situações de contato, que podem ser pensadas “enquanto porosidade, enquanto promiscuidade”. Em seu perfil no site do PIPA, encontramos o seguinte trecho de biografia: “Localizada no Antropoceno em decadência, a artista cria em condições de caos uma nova corpa-imagem possível de afeto, usando a imagem e o corpo como matéria moldável” (Aoruaaura, 2021). Assim, Aoruaaura situa seu trabalho a partir do reconhecimento desse período na história em que o ser humano se tornou uma força de impacto planetário, causador de mudanças biofísicas.

Ao enxergar tanto as identidades quanto o corpo como matéria mutável, ela funde seu corpo à terra, às folhagens, aos insetos, aos répteis e a outros seres vivos. Em suas fotoperformances, vemos seu olho emoldurado por uma pequena cobra (*O olho calmo*, 2019); em outra imagem, um caracol anda diretamente sobre sua córnea (*Limpando a vista*, 2019); ou uma cobra explora a entrada de seu ouvido (*Ecos*, 2018). Na obra *Experimentos de natureza morta* (Fig. 23), de 2016, Aoruaaura se

fotografia com o rosto pintado de preto e dourado e coberto de insetos aparentemente mortos, como besouros, mariposas e borboletas, e também incorpora à sua pele conchas e plantas.



Figura 23: Aoruaaura, obra *Experimentos de natureza morta*, 2016, autorretrato em smartphone.

Na mesma linha deste último trabalho, mas desta vez tomando uma temática marinha em vez de florestal, em *Câncer* (Fig. 24), obra de 2018, a artista aplicou à face conchas de diversos tamanhos e vegetações que aparentam ser algas. O aspecto resultante lembra as estruturas naturais que se formam em rochas perto do mar, em cascos de animais marinhos ou até mesmo de navios, que podem muitas vezes ser incômodas, indesejadas. Sob essa perspectiva, o título da obra possivelmente referencia o modo como as células cancerígenas se multiplicam até tomar o corpo em que a doença se instala.



Figura 24: Aoruaaura, obra *Câncer*, 2018, foto de Flepa Burikat.

Aoruaaura aparece também com partes de lagostins encaixadas na ponta dos dedos, em *Sem título* (2019), e coberta de terra, em *Mímese da matéria futura* (2019). Neste trabalho (Fig. 25), a artista acopla plantas com raízes à sua pele, que mimetiza, como aponta o título, o solo em que pisa, com a ideia de “matéria futura” provavelmente remetendo à noção de o corpo caminhar do pó ao pó, retornando à terra após a morte. Na imagem em que está deitada em posição fetal em meio ao solo, às folhagens e a cipós, a artista parece estar reivindicando seu lugar na natureza ou até mesmo desejando que seu corpo faça parte desse entorno – a posição fetal evoca uma ideia do solo como “mãe natureza”.



Figura 25: Aoruaaura, fotoperformance *Mímese da matéria futura*, 2019, foto de Flora Negri.

No texto inicial da videoperformance *Tentativas de retorno*, de 2020, Aoruaaura explica que tenta relembrar a sensação de ser semente, atividade que ela decide desempenhar “por não encontrar outra saída” de si mesma “que não fosse por retorno, por fazer o caminho de volta”, buscando a “terra como berço” (Tentativas..., 2020) ao cobrir-se dela. O corpo da artista faz-se visível, ao fim do processo, apenas pelo movimento que causa no solo com sua respiração.

Essa busca pela indefinição do que é o corpo da artista e do que é animal, planta ou objeto inanimado leva a questionamentos sobre a fronteira do humano. Isto é trabalhado no texto crítico *Aura – corpo enquanto incerteza*, de Guilherme Moraes (2019), no qual o autor destaca o modo como a artista explora áreas muitas vezes encaradas como inversas nesse processo de expandir as manifestações de si e de inventar, de novo e de novo, o corpo:

Aura, coberta de cipós, plástico, estando vestida ou nua, é lente de aumento para um processo essencialmente humano de edição de si. Onde termina a casca (a roupa ou a performance, por exemplo) e começa o indivíduo? E se Aura for tudo aquilo que ela se proponha a ser? Do colar aos hormônios, do corpo nu que carrega ao

corpo morto de alguma cobra que encontrou pelo caminho, da ancestralidade travesti aos aplicativos de filtros?

Moraes (2019) pondera, ainda, que “talvez esteja muito distante de um ponto de vista hegemônico a possibilidade de identificação na impermanência”. Essa ideia da impermanência é trazida em outro texto crítico sobre a artista, *A aura do fragmento*, escrito em 2017 por Guilhermina Veliscatelo, que na época era artista e mestranda em artes visuais. Nas palavras de Veliscatelo (2017), “sua existência está mais para o nível do estar momentâneo do que o ser permanente”, e, quanto a essa busca da artista pela fluidez e pela dissolução das categorias, o texto afirma: “o definir-se é devir”. A autora conecta, ainda, a produção de Aoruaura a uma negação do antropocentrismo ao dizer que “essa criatura não é o ser humano que decidiu se colocar num lugar de dominância. Ela faz parte da natureza, ela é dela cria e criadora”.

Não se pode deixar de pontuar que ambas as artistas performers trazidas acima se encaixam no entendimento de pessoa *queer*.³⁹ A percepção do corpo em um constante processo de definição, em *devir*, pode ser relacionada a debates propostos acerca do gênero pela teórica estadunidense Judith Butler. Em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), a filósofa afirma que “o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo” (p. 163). Apesar de os estudos de gênero não serem o foco desta dissertação, é interessante reconhecer esses pontos que contribuem para o debate das possibilidades do corpo, reforçando seu caráter de construção constante, uma vez que “o corpo não é meramente matéria, mas uma construção discursiva ou, mais precisamente, performativa” (Amaral e Lima, 2022, p. 445).

As pessoas *queer* já quebram, cada uma em sua especificidade, com concepções rígidas acerca de gênero e identidade, diluindo ou derrubando fronteiras. Assim, por não seguirem uma normatividade do corpo, estão em contato

³⁹ Em uma tradução literal do inglês, “queer” significa “estranho”. O termo costuma ser usado por pessoas que não se entendem a partir das classificações hegemônicas de gênero e sexualidade. A teoria queer também pode ser empregada para questionar outras lógicas de sistemas hegemônicos, contestando ideias de normalidade.

com o entendimento deste como construção, como algo não puramente material ou definido biologicamente. Por conta dessa contestação de outras experiências de corpo e da proximidade com tais debates, talvez possa haver uma maior abertura, também, para a quebra de outros binarismos, como ocorre com a separação corpo-natureza questionada por UÝRA e Aoruaaura.

Entre as reflexões sobre vivências dissidentes, está o artigo *Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação*, em que Ana Kiffer (2021) aborda o chamado “giro-afetivo” (p. 128), trazendo à luz como o tema do afeto, ao mesmo tempo que se mostra mais relevante para corpos excluídos ou marginalizados, é ele mesmo historicamente descartado das discussões importantes. Com uma conotação tradicionalmente negativa, passiva e remetida ao feminino, a dor associa-se à raiva e ao ódio para “gritar por um outro corpo, meu, nosso, em insurgência e subordinação” (p. 137). O afeto e a emoção foram e são, como pontua Kiffer, encarados como inversos à racionalidade, alimentando uma contraposição que deslegitima não somente o campo de estudo do afeto, mas principalmente os próprios corpos que são atravessados e que apresentam essa questão.

Um problema apontado pela autora está na noção ocidental de *fusão*, que não diz respeito à reciprocidade, mas sim à absorção violenta de um ser pelo outro, exercendo uma dominação – algo evidente no que chama de “empresa colonial” (p. 137), da qual uma das características implica um distanciamento, uma separação do corpo do outro para dominá-lo. Esse outro é absorvível, mirado a partir de um “desejo de fusão” (p. 139), colocado na posição da passividade, como explica Kiffer.

A partir da definição de Espinosa de afeto como tudo capaz de afetar um corpo, ela destaca: “Um corpo que, por isso mesmo, desconhecemos em sua potência, ou no que ele pode vir a ser. Esse corpo sou eu, você, mas também o corpo do rio, do vento, da árvore ou do pássaro” (Kiffer, 2021, p. 135). Assim, a autora não hierarquiza os corpos, de modo a não reforçar uma separação entre ser humano e natureza. Retomando o conceito de *fusão* sob esta luz, podemos pensar na mentalidade moderna que levou à exploração exacerbada da natureza, partindo dessa separação para dominar esses corpos outros. A aparição da questão do afeto

também desvela um ponto de insustentabilidade no formato de racionalidade que organizava a vida (Berlant, 2011; Mbembe, 2016 apud Kiffer, 2021).

A dor entendida não como afeto passivo e inativo – e sim como sintomas e respostas a sistemas doentes que, sem essa contrapartida, continuariam a perpetuar-se, ilesos – pode ser observada no recente longa-metragem *Mormaço* (2018), de Marina Meliande. O filme, que mistura cenas documentais com ficção e cuja história se passa em 2016, apresenta uma cidade do Rio de Janeiro em ruínas, tomada por um sufocante barulho de obras e por uma atmosfera quase desértica, que transmite uma constante sensação de calor e abafamento – disto vem o título. Nesse cenário, a protagonista Ana é uma defensora pública que está dividida entre duas lutas: no âmbito profissional, auxilia a associação de moradores da Vila Autódromo para que eles não sejam desapropriados do local por conta das obras das Olimpíadas de 2016; e, no âmbito pessoal, assiste a seu prédio ser gradualmente precarizado e transformado em uma habitação fantasma por conta da especulação imobiliária que levou quase todos os moradores a se mudarem.

Ambas as situações são simbólicas de um embate de temporalidades, contrapondo o ideal moderno de progresso – com a crescente urbanização dos espaços – ao tempo individual de ritmo contraprodutivo. A constante pressão da Prefeitura do Rio de Janeiro para que os moradores da comunidade da Zona Oeste da cidade deixem suas casas se traduz em medidas cada vez mais invasivas e violentas, como o corte de água e luz, tornando a vida no local praticamente insustentável. Há um estado fixo de alerta, por conta das máquinas que ficam à espreita apenas aguardando uma ordem oficial que finalmente permita a demolição das casas restantes.

A casa de Ana também é palco de uma disputa de temporalidades. O ambiente é repleto de plantas, servindo como um refúgio para a personagem em meio ao caos e ao cimento. A cena de abertura do longa, em que ela pega sol em uma cachoeira, já começa a mostrar essa busca da protagonista por estar perto da natureza e por tentar vivenciar outros ritmos, tendo tempo de ócio. Seu apartamento, porém, é cada vez menos oásis: a vista que ela antes apreciava da janela é progressivamente bloqueada por novos prédios sendo construídos, com obras incessantes cujos barulhos adentram o espaço e se infiltram na rotina da mulher.

Além disso, Ana também se vê no caminho de um projeto para a suposta modernização do bairro quando uma empreiteira quer demolir o prédio em que ela mora para construir um hotel. Assim, a defensora pública precisa lidar com uma forte pressão externa para que venda seu apartamento, já que, conforme outros moradores vão deixando o prédio, o espaço fica mais vazio – logo com menos cuidados, proteção e limpeza –, gerando desconforto e insegurança crescentes na protagonista, que se encontra em um cenário em decomposição. O pequeno prédio – com moradores que se conheciam e mantinham uma relação próxima – constituía uma comunidade em meio à realidade de muitos outros edifícios com numerosos apartamentos e vizinhos que nunca trocaram palavras. Porém, essa dinâmica vai ruindo em nome do projeto que erguerá uma nova construção no espaço.

Ao longo do filme, diversas vezes são mostrados escombros, operários, caminhões e a cidade transformada em canteiro de obras, gerando uma poeira que impregna o ar e dá a sensação de intoxicar os transeuntes. Em meio a isso, Ana nota o aparecimento de estranhas manchas em seu corpo que se multiplicam formando uma desconhecida doença de pele, com aspecto de fungo (Fig. 26). Foi construído um paralelo entre o corpo doente da protagonista e a transformação da cidade, como explica Dina Salem Levy, diretora de arte do filme, uma vez que a moradia é representada como extensão do corpo (Jacob, 2019).



Figura 26: Ana apresenta diversas placas espalhados pelo corpo enquanto sofre, em seu apartamento, por conta da doença e do calor.

Com o acúmulo de situações de violência vivenciadas, acompanhamos a transformação do corpo da personagem em um corpo-árvore, tomado por fungos que se assemelham às cascas de madeira (Fig. 27). Em um momento inicial da doença, quando as manchas ainda estão em locais que Ana não consegue enxergar, ela pergunta a outra pessoa com o que se parecem, e recebe como resposta: “Com a Floresta da Tijuca, uma galáxia”. Essa fala simbolicamente reforça uma conexão entre as manifestações do corpo e os elementos não-humanos naturais. Além disso, a cena em que o médico se mostra incapaz de identificar a doença de Ana, apesar de seguir os procedimentos ao seu alcance, simboliza como o corpo escapa do domínio científico, não sendo completamente compreensível pela razão.



Figura 27: No estágio avançado da doença, o corpo de Ana passa a ter uma textura que remete a casca de árvore.

A diretora Marina Meliande explica a escolha narrativa da doença e a relação desta com a dor emocional sentida: “eu queria mostrar essa protagonista que se sentia incomodada com aquela situação e que de alguma forma o corpo dela começava a reagir antes mesmo de ela perceber o quão incomodada ela está” (Moreira, 2018). Esta afirmação parece dialogar diretamente com algo apontado por Mariana Baltar (2023) sobre a materialização da dor no cinema atual: “No contemporâneo, cada vez mais, as esferas do sensorial e do sentimental se veem atavicamente vinculadas à imagem do corpo, como se este conferisse carnalidade às sensações e emoções” (p. 10).

O corpo da personagem se torna, assim, uma metáfora visual das temporalidades em embate: aquela da suposta modernização do Rio de Janeiro e a das vidas consideradas descartáveis para atingir o ideal de progresso. As manchas se espalham pela pele de Ana, avançando à revelia das tentativas de contê-las, assim como a Prefeitura vai avançando pelo território da Vila Autódromo. O sangue fervente de frustração, a terra batida e o suor escorrido são contrapostos à frieza da burocracia de salas de espera e papeladas, como escancarado na cena de tentativa de negociação entre Ana, uma das moradoras da Vila e a Prefeitura.

Podemos, portanto, analisar o filme a partir da centralidade do corpo como campo de simbolizações. Tal centralidade está em consonância com a ideia, explicitada por Mariana Baltar (2023), de que “a imagem do corpo em ação, como síntese carnal, tem papel privilegiado no jogo político e, portanto, ocupa mais e mais espaço na cultura audiovisual”. Esse papel privilegiado se relaciona ao entendimento, apontado pela autora, de que “o corpo e o sensível são uma arena de disputas político-estéticas que se travam através do corpo e pelo corpo” (p. 10). A noção de dor também é essencial para a análise do longa: tanto a dor física da doença de pele de Ana, que coça, debilita e marca a personagem, quanto a dor simbólica sentida pelos moradores encurralados e ameaçados de remoção.

Em seu artigo sobre afetos, Ana Kiffer (2021) traz uma noção menos recorrente da dor, apresentando-a não como fraqueza, mas sim como modo de resistência e de escancaramento de processos violentos, mostrando que há um afetamento sendo gerado em resposta:

E que sentir dor é delimitar um território: físico, corpóreo, emocional, político, histórico. Não sentir a dor é desligar-se, por fim e completamente, num *modus operandi* onde não existem nem conexões, nem relações. É como perpetrar a utopia dos confins, país de um imenso sem fim, território sem limites, onde tudo se suporta: invasão, extermínio, dominação, colonização permanente, estupro, roubo, saque e silêncio. (p. 148).

A dor da personagem Ana, então, a faz tomar a forma de um ser híbrido, nem mulher nem árvore, um entre-seres, que pode nos remeter novamente à questão das temporalidades. Com a crítica aos ideais modernos, tem-se também a crítica ao antropocentrismo, uma vez que a valorização da razão separava o ser humano do seu entorno, tomando-o como medida para todas as coisas e superior em relação à natureza, reduzida a mero recurso a ser explorado. Antes de a doença atingir seu

estágio final, houve um momento em que o corpo de Ana e a doença formaram um outro corpo, que consistia em uma representação visual de um devir humano-natureza.

Ao mesmo tempo, retomando a declaração da diretora de arte do filme sobre o corpo ser representado como extensão da casa (Jacob, 2019), as manchas que se manifestaram inicialmente lembram também o aspecto do mofo que passou a assolar as paredes do prédio da protagonista. Essa ligação corpo-casa volta nas cenas finais, quando a doença chega a seu ápice, fazendo com que Ana não habitasse mais seu corpo humano, que se transformou em uma carcaça com aspecto de tronco seco e vazio. Ouvimos, então, estranhos barulhos percorrendo os interiores do apartamento da defensora pública, indicando que a mulher se fundiu à construção. Uma das chaves de leitura dessa cena é a reivindicação de um aterramento, da possibilidade de se enraizar, como árvore, em um espaço.

Olhando, em conjunto, para o corpo-árvore-moradia de Ana em *Mormaço*, para a “árvore que anda” chamada UÝRA e para a indefinição de Aoruaaura, podemos enxergar uma construção contemporânea de imaginários do corpo que refletem uma descrença na temporalidade moderna, especificamente na ideia de progresso e em concepções antropocêntricas. Assim, essas noções outras das fronteiras do corpo e da relação humano-natureza explicitam a falência dos ideais modernos e da crença no antropocentrismo, que sustentou a superioridade de um modelo específico de ser humano e reforçou o direito à exploração de animais, plantas e até mesmo a dominação e exclusão de pessoas que não se enquadram no modelo hegemônico de existência.

Em seu artigo *Por um antropomorfismo dilacerado: Georges Bataille e a arte contemporânea* (2019), Tadeu Ribeiro reflete sobre as alterações nas representações antropomórficas, apontando um desgaste nos valores clássicos renascentistas da beleza como harmonia e proporção. O autor aborda, assim, obras de arte contemporâneas que desprezam a concepção idealizada do corpo para que outros corpos possam surgir:

Se a razão que rege a noção clássica do Belo marginaliza determinadas possibilidades de corpos, tornando-as imagens subversivas e violentas, a contemporaneidade resgata caminhos escamoteados da representação, reinserindo

corpos grotescos, monstruosos e marginalizados em suas poéticas sob um novo viés. (p. 318)

Explorar essas figuras dissidentes em relação ao *Homem vitruviano*, de Da Vinci ou ao *David*, de Michelangelo é, portanto, “libertar o corpo de sua ideia, destituí-lo do fardo da semelhança divina” (p. 319). Ribeiro explica, porém, que o “antropomorfismo dilacerado” não é a liquidação por completo da figura humana, mas sim a desestabilização das imagens que dizem respeito a ela, exercício que não tem fim: “A superação do antropomorfismo não se completa, mantendo-se o processo contínuo de desantropomorfização, do qual surgem outros corpos” (p. 325).

Aliando essas questões à fala de Serge Gruzinski (apud Henriques, 2005) sobre o tempo linear apontar uma ordem das coisas, compreende-se que o conceito de *devir* abrange e reconhece esses corpos dissidentes e essas outras relações com a natureza, e desestabiliza moldes já estabelecidos, validando a desordem e a indefinição como maneiras de reconhecer a si e ao que está ao redor. Ericson Siqueira Pires (2004) afirma que a contemporaneidade é o tempo do sujeito “multiplicador de possibilidades”, concluindo que “[...] cada indivíduo será uma rede de multiplicidades em constante movimento, um campo de possibilidades em pleno andamento, um jogo de forças em *eterna* produção de diferenças” (p. 72). Pires parte de Espinosa, trazendo a ideia do pensador de que “um indivíduo é formado por um coletivo de corpos” (Espinosa apud Pires, 2004, p. 73): ou seja, a partir do encontro com outros corpos, o sujeito fará sua diferenciação, constituindo-se também em relação ao outro, com interferências mútuas.

Dessa forma, “o corpo mostra-se como algo que se encontra em permanente ação” (Pires, 2004, p. 73) e que, ao mesmo tempo, contribui para a formação dos demais corpos à sua volta. É interessante, assim, levar em consideração “as potencialidades dos corpos [...] como produção material de realidade em si. [...] admitindo algo de ativo, desde sempre, na própria constituição do corpo ou da matéria” (Viana e Santos, 2022, p. 453). Ao produzir realidades, os corpos estão contribuindo também para a produção de novos imaginários. Reconhecendo esse movimento constante do corpo, o emprego do conceito *devir* para lidar com a corporeidade abre espaço para algo essencial: aquilo que nos escapa.

CAPÍTULO 3

O CORPO COMO MEMÓRIA

“Minha carcaça será corpo mais uma vez
e não seremos extintos”⁴⁰
Raíssa de Góes

Até o momento, vimos o corpo tensionado a partir de uma ideia de futuro e a partir do presente, em construção. Agora, pensaremos em um imaginário que relaciona o corpo com o passado: seu aspecto de memória, abordado com base na questão das disputas de memória, que marca o século XXI. Essa reflexão será traçada principalmente por via de uma análise do protagonismo da dimensão corporal em produções literárias e audiovisuais que tratam das ditaduras latino-americanas, utilizando a ideia de uma falta que se torna fantasmática (Figueiredo, 2022), mas também pensando as mutilações e inscrições no corpo torturado ou marcado pela guerra. Se, como pontua Foucault (2013), uma das formas de compreendermos os limites do corpo foi a partir da observação do cadáver, um corpo que não se torna cadáver é um corpo sem limite, existindo de todas as formas possíveis e ficcionalizáveis.

Assim, a ênfase será dirigida à questão dos destinos dados aos corpos torturados e assassinados, voltando-nos ao imaginário gerado em torno dos corpos desaparecidos. Nesse sentido, a análise não se deterá em obras que encenam mais diretamente a tortura – como visto no romance *Duas vezes junho* (2002), de Martín Kohan –, mas sim na noção das marcas materiais deixadas por essa violência, que são para sempre a lembrança da dor inscrita no corpo, acionando a memória da dor. O recorte feito a partir da América Latina se deu por conta do peso que o passado carrega na história dos países do continente, cuja relação entre memória e literatura pareceu também uma contribuição interessante para o debate do corpo, uma vez que este perpassa diversas narrativas acerca das ditaduras locais. É relevante destacar que o campo de estudo que aborda a memória das ditaduras da região é amplo. Aqui, faremos uma seleção olhando diretamente para o tópico do corpo na ficção produzida sobre esses episódios, sem a pretensão de esgotar o assunto, mas sim destacando diferentes aspectos da relação corpo-memória que aparecem, nessas

⁴⁰ Do livro *Casamata*, 2019, publicado pela editora 7Letras.

representações, como recurso narrativo. Também será pensada a própria dinâmica entre a ficção e a memória, discutindo as possibilidades de lidar com o horror ao narrar.

A decisão de tratar destas formas de violência impostas ao corpo perpassa o que escreveu Marcos Hill (2014), ao afirmar que acredita ser “impossível falar do estatuto contemporâneo do corpo sem considerar a ideia do extermínio planejado e suas consequências presentes em corpos e mentes que, marcados pela Modernidade, continuam sucedendo-se aos fatos” (p. 34). As novas formas de extermínio – que possibilitaram o assassinato em massa empregando os avanços do conhecimento técnico para a morte – afetam diretamente a compreensão do corpo, já que, ao expandirem os métodos e o alcance dos modos de matar, também ressignificaram as opressões a que um corpo pode ser submetido. Nesse processo, vemos a criação de novos receios e a ultrapassagem de barreiras, o que nos confronta por exemplo com a questão: o que é um corpo diante da bomba atômica? E como é o corpo *após* a bomba atômica, se pensarmos nas radiações impregnadas à carne – levadas gerações adiante e responsáveis pelo desenvolvimento de diversas doenças – e nas mutilações e distorções sofridas – quando não houve a eliminação completa da vítima? Efeitos visíveis e invisíveis, marcados no corpo.

Pensando nestes impactos, o autor destaca a relação entre as violências de grandes proporções – exemplificadas pela Shoah,⁴¹ as Grandes Guerras e o ocorrido em Hiroshima e Nagasaki – e o surgimento das artes que passam a utilizar o corpo como suporte, um não convencional. O termo *happening*, usado para designar “ações do corpo em estado artístico”, pontua Hill (2014, p. 38), surgiu na década de 1950, imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra, pela geração que presenciou suas atrocidades. Assim, foram entremeadas linguagens no campo das Artes que se ocuparam “em diluir limites entre campos expressivos específicos, priorizando urgências de expressão do corpo, desse corpo fortemente marcado pelos recentes efeitos de uma guerra planetária” (p. 39). Pensar o corpo hoje é, portanto,

⁴¹ O termo em hebraico Shoah, que significa “catástrofe” ou “devastação”, é adotado por diversos autores para substituir “Holocausto”, que, apesar de mais comumente usado, se traduz como uma oferenda com fogo ou sacrifício, carregando um caráter sacro.

também refletir sobre as marcas que nele foram feitas neste último século, o que nos leva à questão da memória.

Como escreveu Márcio Seligmann-Silva (2017), “a memória é ato, ação que se dá no presente e se articula às políticas do agora”, o que nos lembra de que, apesar de remeter ao passado, a memória não é fixa nem assegurada, pois depende de medidas tomadas no presente e influencia diretamente as vivências de hoje. Nesta linha, Andreas Huyssen (2000) destaca o lugar cultural e político central que a preocupação com a memória conquistou nas sociedades ocidentais. Isso indicaria uma prevalência do passado em detrimento do futuro – que era anteriormente o foco de interesse na modernidade das primeiras décadas do século XX, como pontua Huyssen referindo-se à Europa e aos Estados Unidos –, por conta da ampliação dos debates sobre a Shoah: “a partir da década de 1980 o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes” (p. 9). A Shoah se tornou um símbolo da tarefa de lembrar-se, ou seja, do chamado dever de memória.

De maneira distinta, a América Latina também foi marcada pela questão da memória, porém pela falta dela, que resultou no que define Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2022) como um “passado que teima em não passar” (p. 3). Se, na Europa e nos EUA, se estava trazendo o passado ao presente para ser realizado um exercício de memória, nos países latinos vemos que o passado *se impõe* ao presente, retornando por não ter sido devidamente encerrado: ele aparece não como lembrança, mas como repetição ou lacuna. A volta do passado também é conflitante com a noção de temporalidade moderna – que implica etapas sucessivas –, já que os episódios não são encerrados.

No Brasil especificamente, como ressaltado por Márcio Seligmann-Silva (2014), não se desenvolveu uma “cultura da memória”, uma forma pública e coletiva de abordar o período ditatorial: “apenas os familiares e pessoas próximas às vítimas, além dos próprios sobreviventes, se interessaram por esse tema e investiram na sua memória, na reconstrução da verdade e na busca da justiça” (p. 30). Seligmann-Silva (2017) pontua como a Argentina, o Chile, o Uruguai e o Brasil, por exemplo, encararam de formas diversas seus passados ditatoriais, “sendo o Brasil o que menos se dispôs a encarar até agora a tarefa de elaborar aquela época, seja de forma jurídica, política ou artística, em que pese o número de filmes sobre

aquele período”. O autor ainda reforça que o assunto foi escassamente abordado na mídia, no governo e pouco aparece no dia a dia brasileiro, com exceção de ações como a Comissão da Verdade,⁴² que trouxe, por determinado tempo, o debate da memória e do passado em aberto à tona. Não foram criados pelo Estado brasileiro, assim, os chamados “lugares de memória”, conceito desenvolvido por Pierre Nora (apud Olivieri-Godet e Garcia, 2020, p. 1) que diz respeito a espaços “entendidos como arquivos da memória traumática que expõem a barbárie e bloqueiam o trabalho do esquecimento”.

Um dos motivos para essa falta pode ser atribuído à Lei da Anistia, sancionada por João Batista Figueiredo em 1979, ainda no período da ditadura militar. Apesar de a lei ter sido resultado de uma luta política da sociedade civil, a forma bilateral de sua aplicação perdoou igualmente torturadores e militantes, vítimas e algozes, pois, enquanto permitiu o retorno dos exilados e libertou os presos políticos, também isentou de culpabilidade os torturadores. Essa medida transmitiu a mensagem de que as ações realizadas por ambos os lados seriam equivalentes, o que sufocou a memória traumática da extrema violação dos direitos humanos e propiciou a impunidade. Como herança disso, crenças violentas e autoritárias sustentam-se até hoje no país, e a ausência de punição dos militares permitiu, por exemplo, que Jair Messias Bolsonaro, enquanto deputado federal, homenageasse em pleno Congresso um dos principais agentes de tortura da ditadura, Carlos Alberto Brilhante Ustra, sem sofrer nenhuma punição, e ainda fosse eleito Presidente da República dois anos depois.

Neste contexto, com a falta de políticas vindas do poder público que invistam na construção da memória, trabalhos artísticos e literários têm assumido o papel de alimentar o debate e impedir que as violências cometidas sejam apagadas, assim atuando para “transformar o cenário simbólico” (Olivieri-Godet e Garcia, 2020, p. 1). Essas obras são tanto aquelas escritas pelas vítimas diretas da violência, com caráter testemunhal, quanto as de autores mais jovens, que pertencem a uma segunda geração e estão elaborando traumas familiares. Tal ato de encarregar-se é

⁴² Instalada em 2012, durante o governo de Dilma Rousseff, com fim do mandato em 2014, o objetivo da comissão era apurar graves violações de Direitos Humanos cometidas por agentes representantes do Estado no período de 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, que inclui a ditadura. A comissão não tinha poder judicial para julgar os crimes, mas exigiu explicações, desenvolveu recomendações e fomentou o debate sobre o assunto, tendo assim valor simbólico.

destacado por Pierre Nora (apud Figueredo, 2020, p. 41), ao observar que, quando a memória não é uma constante, presente a todo momento em todos os ambientes, para não desaparecer, ela depende que alguém tome a decisão, de forma individual e solitária, de salvaguardá-la, pois, quanto “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem a necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória”. Na ausência de monumentos físicos, por meio da arte é criado um outro tipo de monumento, como afirmam Roberto Vecchi e Regina Dalcastagnè (2014): “A literatura e a cultura podem configurar-se, assim, como um espaço cultural de enorme potência em relação aos restos, aos despojos, às ruínas e às destruições do passado, proporcionando uma monumentalidade alternativa” (p. 12).

Apesar desse trabalho de memória, há um desafio na representação de atrocidades como as ditaduras latino-americanas ou o ocorrido na Shoah, episódio sobre o qual Seligmann-Silva se debruça extensamente. Trazendo as ideias do pensador, Jaime Ginzburg (2010, p. 134) explicita a questão:

como representar aquilo que, por definição, é irrepresentável. Como tornar racionalizada, verbalizada, articulada, uma experiência que em si mesmo está além de qualquer tolerância da consciência, sem reduzir seu impacto, sem falsear sua especificidade e sem generalizá-la, eliminando a singularidade que é essencial à sua estranheza. Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado. [...] Como então pode um escritor, ao mesmo tempo, impedir que os fatos sejam esquecidos, para alertar as gerações seguintes, e evitar o enfrentamento da experiência terrível do reencontro com o extremo da dor? Como conciliar o empenho da memória com a resistência ao horror?

A partir disso, Ginzburg reitera que episódios de absurdos históricos precisam despertar perplexidade, já que o contrário indicaria que a violência perpetrada não é mais “sentida como trauma coletivo” (p. 134). Aleida Assmann (2011) classifica em duas formas o comportamento da linguagem perante o trauma: “Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror” (p. 278). Isto aponta para a importância que as escolhas narrativas carregam para a não banalização do horror vivenciado em episódios históricos de violência, como ditaduras e genocídios.

Pensando nas formas de trabalhar atrocidades por meio do texto, Maria Zilda Ferreira Cury (2021), no artigo *O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks*, traz o entendimento da ficção como um “espaço privilegiado para relatar um real traumático e como tal da ordem do não-narrável” (p. 5). Tal característica é o motivo que leva diversos autores a utilizarem esse recurso para lidar com os rastros deixados pelas violências da ditadura, escrevendo no romance o que não pôde ser concretizado na realidade e até misturando e confundindo ambas as esferas, de modo a elaborar o trauma deixado em aberto. Além disso, como pontua Cury (2021), a ficção também permite que vozes que foram silenciadas e que permaneceriam assim possam, de algum modo, enunciar, indo contra as tentativas de encobrimento dessas histórias nunca reconhecidas pelo Estado. Com isso, a “literatura do trauma evidencia, assim, sua importância como registro do horror”, sendo um “espaço de resistência” (p. 6). Porém, pensando a relação entre história e literatura na América Latina, Jaime Ginzburg (2010) traz a tese de Idelber Avelar, que identifica, nas obras literárias do continente, indícios de um trabalho de superação das perdas que nunca se concretiza. Em diálogo com Renato Janine Ribeiro e Márcio Seligmann-Silva, Ginzburg (2010, p. 138) aponta que “é como se nossa literatura mostrasse que não conseguimos superar plenamente nossos traumas”.

É interessante pensar “no papel que exerce a ficção no registro de memória” (Cury, 2021, p. 6). O termo *memória* pode evocar a ideia de factualidade, porém, no caso de diversos paradeiros de vítimas da ditadura, por exemplo, não se têm informações, logo não há o acesso ao factual. Neste cenário, a ficção pode preencher essas lacunas, reconstruindo as narrativas para que as atrocidades não sejam apagadas, como ocorre nas narrativas acerca dos desaparecidos. Para além de evitar o apagamento, esse gênero também corrobora, como destaca Ettore Finazzi-Agrò (2014), para ultrapassar uma “listagem crua dos fatos” (p. 179), possibilitando que a dimensão da dor envolvida possa ser exposta, assim humanizando os números de mortos e desaparecidos. Apesar de exaltar os registros documentais, feitos a partir de uma abordagem histórica objetiva, o autor acredita que o relato completo é

possível apenas por meio da ficção, pois “a literatura cumpre um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o *abjeto*” (p. 182).⁴³

Quanto às lacunas deixadas pelas ditaduras quando se trata das pessoas desaparecidas, há uma importante etapa que nunca é concluída: a realização da cerimônia fúnebre. O sepultamento compreende diversas simbologias, inclusive relacionadas à memória, uma vez que mesmo o ato de enterrar apenas restos mortais, e não o cadáver, já afirma a intenção de lembrar a vida e reconhecer a morte. O não cumprimento desse rito cultural, que é parte da elaboração do luto, resulta em uma suspensão do processo lutuoso, com a ausência da pessoa se transformando em presença fantasmática. Isso é explicitamente retratado na série de exposições do fotógrafo argentino Gustavo Germano abordada por Maria Zilda Ferreira Cury (2021). Os trabalhos de Germano lidam com a questão dos desaparecidos das ditaduras da América Latina a partir da imagem da falta corporal: são apresentadas fotos antigas de família ao lado de recriações das mesmas fotos, anos depois, porém com um dos membros ausente. Como explica Cury (2021, p. 2), “a exposição é, então, uma forma de memorar uma ausência, de simular um *corpo* que, violentamente suprimido/desaparecido, permanece na foto, contraditoriamente, como um *não-corpo* que, por meio da representação artística, insiste em se fazer presente”. Nas fotografias de Germano, essa presença/ausência evoca a violência perpetrada, pois, sem o corpo morto e marcado pela tortura para materializar a crueldade, o horror se faz no vazio. Para além do corpo desaparecido, a lacuna deixada pela dimensão corporal aparece também, por exemplo, em casos de separação prematura realizada entre o corpo materno e o corpo do recém-nascido, afastado da mãe encarcerada logo após o parto, como na cena do livro *A resistência* (2015), de Julián Fuks, que é comentada por Cury (2021): o bebê se torna falta para a mãe, e vice-versa.

Entre as formas de lidar com o vazio, está o que Maria Zilda Ferreira Cury (2021, p. 5) define como a “escritura do romance que procura a reconstrução do corpo no texto” ao discorrer sobre o livro *K. – relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Nessa prática, as informações fragmentadas e as imagens da pessoa

⁴³ O termo “abjeto” faz referência ao texto *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo* (1999), de Márcio Seligmann-Silva.

desaparecida são combinadas na busca por aquela presença, o que a autora chama de “encarnar a palavra”: “constata-se uma ligação estreita entre o corpo físico e o corpo do texto” (p. 6). A tentativa de reconstrução da morte dos desaparecidos se torna, também, uma forma de localizar o fim do corpo, de criar uma memória que prevaleça sobre o silêncio. Cury cita uma relação entre escrita e sepultamento, observada por Eurídice Figueiredo: “Pode-se, então, fazer, nesse processo de reunião e de reconstituição de restos, uma aproximação entre os ritos funerários” (Cury, 2021, p. 8).

Tal aproximação é trabalhada de forma explícita no romance de Kucinski, como aborda Marianna Scaramucci (2020) no artigo *Monumentos precários: luto (im)possível e lápides de papel em K.: relato de uma busca*. A autora, ao comentar a importância do lugar físico para a assimilação da perda, relata as tentativas do personagem K. de erguer uma lápide no cemitério judaico para Ana, sua filha desaparecida, pedido que foi negado pelo rabino por conta da falta de um corpo para o cumprimento do ritual. Para substituir a lápide aterrada – que seria uma forma de decretar não apenas a morte de Ana, mas também sua existência –, o personagem decide fazer “uma lápide na forma de um livro” (Kucinski apud Scaramucci, 2020, p. 9). O livro, que contou com fotografias, depoimentos de amigos e distribuição para familiares, teria, segundo Scaramucci (2020, p. 9), a função de “abrir a possibilidade de um trabalho coletivo do luto, criando um substituto simbólico da lápide”, ou seja, funcionando como um rito funerário.

Ao mesmo tempo, o próprio romance de Kucinski também pode ser encarado como um elemento do processo luto e uma forma de preservação da memória, já que ficção e fato se entremeiam na narrativa: a irmã do escritor foi presa pelos militares em 1974 e desapareceu, dando início a uma busca liderada pelo pai. Assim, o filho se coloca ficcionalmente no lugar do pai para construir essa ficção-relato, talvez também uma “lápide na forma de um livro” (Kucinski apud Scaramucci, 2020, p. 9), pois, enquanto há no romance a frustração do caso em aberto, por nunca chegarem ao paradeiro de Ana, também é por meio deste texto que a existência dela é marcada, constituindo uma luta contra o esquecimento e uma denúncia do vazio.

Quanto às memórias trabalhadas nos múltiplos romances que tratam das ditaduras, pode-se observar uma confusão das fronteiras entre público e privado, uma vez que as memórias de um dos membros de um ciclo familiar também fazem parte da história coletiva de uma nação, aspecto que Maria Zilda Ferreira Cury (2021) evidencia, para além dos livros, a partir do trabalho do fotógrafo já mencionado, Gustavo Germano. Se, nas exposições do artista – em que cada obra conta com uma dupla de imagens –, vemos, de um lado, fotos que poderiam pertencer apenas a álbuns de família, do outro estão as reproduções nas quais o vazio deixado pelo membro ausente diz respeito a um trauma público.

Da mesma forma, quando discutimos a relação entre corpo e memória, esta última pode ser pensada a partir de dois aspectos: o individual, remetendo às vivências passadas, às recordações de uma pessoa em específico e como tais acontecimentos foram inscritos em seu corpo; ou o coletivo, dizendo respeito à memória construída acerca de episódios históricos, portanto compartilhada por uma população sobre determinado período. Porém tais aspectos podem se entrelaçar, uma vez que a memória individual é incorporada à construção da memória coletiva, e esta pode ser simbolizada a partir de uma experiência e um corpo individuais. O corpo é usado como metáfora da lembrança, da permanência ou da ausência da memória histórica, mas ele próprio também lembra, enquanto matéria que carrega as inscrições da violência.

Levando em consideração que as violências em larga escala perpetradas no século XX incidiram sobre o estatuto do corpo que presenciamos na contemporaneidade, é importante, ao abordar as inscrições no corpo e a relação deste com a memória, trazer algumas questões surgidas com as práticas de tortura e extermínio empregadas na Shoah. Como pontua Annette Becker (2008), “desumanizam-se os homens e as mulheres por marcas impostas a seus corpos: ou se tira alguma coisa do preso, raspando os cabelos e os pêlos do púbis ou, no caso de Auschwitz, acrescenta-se algo, pela tatuagem do número no antebraço” (p. 430). As condições a que as vítimas foram submetidas – de fome, violência física, trabalho forçado, exposição à doenças, privações de caracteres diversos, levando à morte gradual ou ao extermínio direto – são somadas ainda à violência simbólica, com a tentativa de desumanização pelo apagamento da identidade, realizado

também pelas alterações corporais impostas e pela substituição do nome da pessoa por um número, marcado na pele: “O campo de concentração fica assim inscrito no próprio corpo” (p. 430).⁴⁴

Tal noção aparece no relato de Primo Levi (2004, p. 103), químico e escritor italiano sobrevivente de Auschwitz-Birkenau, ao afirmar que a tatuagem realizada em sua pele à força em Auschwitz, assim como em outros prisioneiros, era feita para que “sentisse escrita na carne sua condenação”. Expandindo esse testemunho, podemos relacioná-lo à narração de Franz Kafka (1998) no conto *Na colônia penal* (1919), que é tido por diversos autores como uma espécie de alegoria premonitória para o nazismo ou, mais amplamente, para os “mecanismo cruéis e anônimos dos totalitarismos modernos” (Gagnebin, 2004, p. 105). Isto se dá pois, no texto, somos apresentados a uma máquina punitiva que escreve na pele do condenado, por meio de um rastelo, o mandamento que foi infringido – o processo é, assim, impessoal, uma vez que a violência, apesar de comandada pelo personagem do oficial da ilha, é realizada de modo mediado pela máquina, sem contato direto entre o algoz e a vítima. Como explica Enzo Zimmermann a partir da tradução de Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 106),⁴⁵ isto simbolizaria como a “matança se torna uma operação técnica cada vez mais subtraída à intervenção direta dos homens”, o que foi observado em diversos conflitos do século XX, que contaram com a ascensão do “acoplamento entre racionalidade técnica e barbaria extrema”.

Traverso (apud Gagnebin, 2004, p. 105) relaciona a sentença de morte escrita no corpo em *Na colônia penal* à tatuagem das vítimas do campo de concentração. Com naturalidade, o personagem do oficial, responsável pelo funcionamento da máquina, afirma que o condenado não conhecia sua pena, uma vez que “seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne”. O homem acreditava que, em um dado momento da aplicação da pena, acontecia uma

⁴⁴ Para além da questão corporal, diversos sobreviventes da Shoah tiveram e têm uma relação estreita com a questão da memória, dedicando sua vida ao relato do que vivenciaram nos campos de concentração, de modo a alertar contra o preconceito e o ódio, e afirmando a proteção aos direitos humanos. Entre os sobreviventes, podemos citar o polonês naturalizado brasileiro Aleksander Henryk Laks, que se refugiou no Brasil e concedeu numerosas palestras sobre sua história, principalmente em escolas, visando educar os jovens. Laks, que faleceu em 2015, aos 88 anos, publicou em 2000 o livro *O sobrevivente: memórias de um brasileiro que escapou de Auschwitz*.

⁴⁵ O conto possui variadas chaves de leitura, estando entre elas uma alegoria para o embate entre a antiguidade e a modernidade.

iluminação por parte do punido, que finalmente entendia sua condenação, lendo-a não por meio da visão, mas dos ferimentos. Assim, observamos uma crença no aprendizado pela tortura, como se a dor registrasse o ensinamento moral na memória.

Em seu livro *Espaços da recordação* (2011), Aleida Assmann, ao tratar do binômio corpo-memória e da questão do trauma, traz o exemplo da austríaca Ruth Kluger, que sobreviveu a três campos de concentração nazistas e, em sua biografia, lida com as limitações de descrever uma experiência traumática por meio da linguagem. Um dos problemas da linguagem descritiva seria justamente a palavra não ter a mesma dimensão de dor, a mesma intensidade de sofrimento físico que a recordação. Ao mesmo tempo, é por meio da linguagem que, segundo Assmann (2011, p. 278), Kluger estaria criando “para os mortos insepultos – seu pai e seu irmão – lugares em que possam descansar em paz”. Uma vez que, sem o túmulo, o luto não teria fim, são construídas lápides por meio do texto, como vimos com o personagem de Kucinski.

É interessante notar a forma como Aleida coloca o corpo enquanto local onde a recordação dói, sendo assim um ambiente da memória. Quando há marcas físicas evidentes, deixadas na carne pela violência, o corpo se torna explicitamente um ambiente de memória não apenas para quem viveu a tragédia e é lembrado dela pelos rastros que permanecem, mas também para quem observa tais marcas no corpo do outro. Para além dos debates da possibilidade de tradução da dor da experiência traumática por meio do texto, há esta outra forma de representação direta: “o corpo torna-se um veículo de transmissão que se oferece para análise como externalizador dos signos, códigos impressos pelos mais diversos traumas” (Oliveira, 2017, p. 5).

A própria Ruth, sobrevivente das atrocidades cometidas nos campos, fez uma associação entre a memória daquilo a que foi submetida e o corpo: “a lembrança disso permanece como um corpo estranho na alma, algo como uma bala de chumbo no corpo, que não se pode operar” (Kluger apud Assmann, 2011, p. 279). A ideia do corpo estranho remete a algo externo que é introduzido no organismo e que, por não ser próprio do local, pode nunca ser assimilado – e, na metáfora de Ruth, nem retirado cirurgicamente. Assim, como explica Assmann

(2011, p. 279), essa imagem simboliza a configuração do trauma, que, apesar de não ser removível, não chega a integrar a “estrutura identitária da pessoa”, estando sempre presente e ausente.

Desse modo, podemos partir das reflexões acerca do corpo na Shoah para pensar, além do corpo desaparecido, já abordado, o corpo torturado das ditaduras latino-americanas. Como definido por Kehl (2010), “um corpo torturado é um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro” (p. 130). Compartilhando o relato de uma experiência própria, quando estava em uma espécie de área de espera para a tortura – narrativa que não culminou na tortura em si, apenas na expectativa dela –, o filósofo e professor Álvaro Valls (2004) reconheceu justamente a angústia relacionada à “perda total do controle sobre a minha situação mais básica, a perda completa da segurança sobre o meu corpo, sobre a minha integridade física” (p. 269).

As ditaduras nos lembram da forma como o corpo e suas possibilidades são diretamente afetados pela gestão política, já que, mesmo que este fato não seja reconhecido por todos, a tensão da tortura está sempre presente como uma das formas de imposição de poder. Acerca disso, Valls (2004), sobre ter sido abordado durante a ditadura brasileira em 1971, conta: “senti, clara e fortemente, que diante dos policiais – que tinham o poder discricionário ao seu lado, e pelo regime de exceção implantado poderiam exercer sobre o meu corpo qualquer violência – a minha chamada *pessoa*, embora humana, valia tanto quanto *merda*” (p. 267). Como alerta Maria Rita Kehl (2010) a partir de Renato Lessa, em um regime autocrático, “todo cidadão está potencialmente sujeito à tortura, sendo tal dessimetria aterrorizante entre dominadores e dominados a própria base dos regimes de exceção” (p. 129) – algo que não é exclusivo, porém, desses regimes, se pensarmos na realidade da violência aplicada pela polícia militar no Brasil, principalmente à população negra do país. Segundo Kehl, a permanência da tortura é um “sintoma social de nossa displicência histórica” (p. 132). A autora alerta, ainda, que a tortura é um perigo não apenas para o torturado, mas para a sociedade: “O mesmo desamparo diante da máquina soberana que decide quando e por que suspender o estado de direito ameaça não apenas o prisioneiro prestes a ser torturado, mas

também o torturador e toda a sociedade, que autoriza (ainda que por omissão) o seu ato” (Kehl, 2004, p. 19).

Na tortura, ocorre o apagamento do sujeito, e a fala que o representa “deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o sujeito teria a dizer”. Nesse cenário, a forma de resistência que resta é o silêncio, que demonstra alguma possibilidade de controle sobre o próprio corpo. Para além do silêncio, Kehl lembra que escapa do torturado o urro identificado pelo senso comum como “animalesco”. Apesar de ser uma ação humana, ela supõe que o grito carrega essa conotação animal por não representar mais “o sujeito/homem, mas apenas o que agora nele é carne em sofrimento”, também definido como “homem/corpo” (Kehl, 2010, p. 131). Nessa concepção, o torturado estaria presente principalmente por meio de sua dimensão corporal, uma vez que sua subjetividade é oprimida no processo.

Essas questões do silêncio versus a fala estão relacionadas à “quebra da relação harmônica entre linguagem, memória e corpo”, como explica Jaime Ginzburg (2010, p. 143) utilizando a experiência de psicanalistas registrada no livro *Exílio e tortura* (1992). Essa quebra dificulta o modo de o próprio torturado realizar a recapitulação do que sofreu, construindo uma narrativa coesa, ou seja, transformando em linguagem suas memórias, uma vez que sua noção de tempo é afetada pela tortura: “A possibilidade de pensar de modo articulado passado e presente fracassa, como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente e, ao mesmo tempo, escapasse da possibilidade de referência abstrata” (Ginzburg, 2010, p. 143). Segundo Ginzburg (2010, p. 147), a noção de tempo é perdida por conta da perda do domínio da linguagem e do sentido da existência. Em meio a esses desafios, diversas vítimas da tortura procuram a narração da violência vivida como forma “de se reapropriar de uma parcela fundamental de sua humanidade” (Kehl, 2004, p. 10). Essa relação da pessoa torturada com o tempo, em que o passado é presentificado, remete a uma questão identificada nas obras latino-americanas acerca da ditadura: a representação do passado que não passa.

Apesar das limitações na representação desses episódios de violência, como vimos, Jaime Ginzburg (2010) aponta a leitura dos textos literários que abordam esses assuntos como um possível recurso para evitar a banalização do ocorrido, uma

vez que a literatura pode conseguir despertar consciência “por meio de recursos de construção, certa fidelidade ao impacto da violência funda que resulta aos que viveram, direta ou indiretamente, o impacto da experiência da tortura” (p. 148). Uma vez que a experiência corporal da memória não pode ser transmitida em sua integridade pela linguagem, um recurso que parece ter sido adotado nas ficções relativas às ditaduras latino-americanas para se aproximar da dimensão do ocorrido é entrelaçar fortemente o corpo nas narrativas.

Acerca das narrativas recentes que trabalham questões relacionadas às ditaduras ocorridas na América Latina, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2022) destacou a presença da metáfora do morto-vivo e do fantasmático como forma de simbolizar um passado que se impõe ao presente. Partindo dessa análise, pensaremos mais detalhadamente, a seguir, o protagonismo da dimensão corporal como fio condutor para a abordagem de embates envolvendo a construção e preservação de memória sobre esses episódios, com a hipótese de que essa opção narrativa se dá por conta da *persistência* do corpo. Quando todas as camadas de humanidade passam por tentativas de eliminação sistemática, o corpo persiste, mesmo que torturado, deformado, desaparecido ou até enterrado. Quando não está fisicamente presente, o corpo existe como falta. Já aquele torturado ou deformado carrega em si as inscrições da violência e da repressão, tornando-se uma representação material, visível, da memória.

Em *Degeneração*, romance de Fernando Bonassi (2021), acompanhamos um homem não nomeado lidando com as burocracias relacionadas à morte de seu pai, um ex-policia1 envolvido com a ditadura militar brasileira. O narrador é forçado a retornar ao bairro de sua infância para preencher papeladas, fornecer roupas para o velório e cumprir outras obrigações legais que resultam em muitas horas em salas de espera. Tais atividades, responsáveis por inflamar ainda mais um personagem já repleto de ódio, têm como pano de fundo o fim de semana das eleições presidenciais de 2018, nas quais o homem já prevê a vitória de Jair Bolsonaro. O cenário político e social, com o refluxo de ideias autoritárias e retrógradadas, e a morte do pai fazem com que transbordem histórias do passado do narrador, assim sobrepondo temporalidades.

Nessa sobreposição, o próprio corpo do pai se torna palco de simbologias, ocupando um papel central na narrativa tanto como matéria quanto como metáfora. Como matéria, há a questão do transporte do corpo, que precisa ser deslocado do hospital até o local da autópsia, processo que compreende numerosas burocracias, fazendo com que o corpo do pai emperre o tempo do narrador. Isso resulta em uma sensação de tempo-que-não-passa e de uma repetição quase hipnótica, já que as mesmas reclamações do filho aparecem múltiplas vezes ao longo da trama – talvez espelhando a sensação de uma ditadura eterna que o narrador experienciou quando criança.

Ainda sobre o aspecto material, algumas páginas são destinadas a descrições minuciosas da degradação desse corpo, abordando os buracos secos e duros dos olhos, a pele esgarçada, os vermes no intestino e “o cheiro adocicado de todas as vísceras refrigeradas e guardadas naquelas gavetas” (Bonassi, 2021, p. 107). Assim, no momento dessas observações, o corpo é tratado como carne. Além disso, o narrador ainda traz uma cena de sua infância para comentar uma dor que sente até hoje, em decorrência do comportamento violento do pai: “Lá estou eu pendurado pela esquerda na sua mão direita muito alta, alçado de um lado para o outro como se eu estivesse num varal, o que me causa aquela, esta dor no ombro, ainda hoje, na ponta dos pés, os dedos suados e esmagados entre os seus” (p. 18). O corpo do filho é mais um espaço da opressão exercida pelo pai, que se faz sentir fisicamente e, como os traumas, perdura em forma de uma lembrança permanente da brutalidade. Se, como apontado por Eliane Robert Moraes (2017, p. 149), o corpo é o que resta apesar de tudo, então, ao ter a agressão do pai transformada em dor física, o narrador sente essa violência como inescapável.

Entrando no aspecto simbólico, é construído um paralelo entre a podridão do corpo em decomposição e o passado pútrido da ditadura. Em artigo recente, previamente mencionado, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2022) trabalha a ideia de um “passado insepulto” da América Latina, ou seja, um passado que não passa, assim se sobrepondo ao presente. No livro de Bonassi, esse passado insepulto se materializa em um corpo insepulto, que apodrece suspenso em seu estado de espera, podendo, inclusive, contaminar os vivos com as doenças que surgem de cadáveres em processo de putrefação. A autora destaca a escolha dos mortos-vivos na

representação desses conflitos de memória das ditaduras latino-americanas, metáfora que aparece em diversos produtos culturais, desde livros até filmes.

Uma possível interpretação para essa escolha narrativa seria o morto-vivo como a quebra de um caminho natural do corpo, cujo curso levaria à morte e à posterior decomposição de maneira definitiva, como pontua Moraes (2017) em *O corpo impossível*: “[...] degradação dos corpos mortos: nessas imagens o homem se vê confrontado com a sua condição de matéria, perecível e reciclável, cuja evidência maior se manifesta no aspecto definitivo do cadáver” (p. 124). Nestas narrativas, então, o cadáver deixa de ser definitivo, simbolizando a falta de um fim permanente para a ditadura brasileira, por exemplo. Assim como, nos mortos-vivos, o fluxo natural não é levado a cabo pelo retorno do morto, que habita esse estado do *entre*, os episódios históricos como tal ditadura não terminam, uma vez que se prolongam para a repetição justamente pelos conflitos de memória. Acerca disso, Figueiredo (2022, p. 3) elucida que

A continuidade do passado no presente constitui-se, então, numa questão central e metaforizada com frequência na imagem de corpos desaparecidos ou de corpos que, embora já depauperados pelo tempo, remetem para a permanência das rédeas do poder sempre nas mesmas mãos.

Observando esse movimento de retorno ou até mesmo de permanência, o narrador enuncia: “Você morreu, mas os cadáveres estão se levantando como nunca” (Bonassi, 2021, p. 150) – permanência pois, nas ponderações do homem, esses personagens da ditadura teriam se escondido para garantir sua sobrevivência, até que se tenha dado tempo ao esquecimento. Frustrado ao observar a repetição do passado, o personagem de Bonassi aponta seu erro: continuar “a respirar o ar reconicionado que estava disponível” (p. 149), acreditando que bastava esperar a morte das figuras da ditadura para que suas ideias desaparecessem. Como alerta Albert Camus (2013) nas últimas linhas de *A peste* (1947), romance que usa uma doença transmitida por ratos como alegoria para o nazismo, sempre há o risco de ideias extremistas voltarem à tona, já que estas podem ficar adormecidas por anos, mas não morrem jamais.

Assim como o pai, que está morto, mas é presentificado pelo ato do filho de narrar episódios anteriores, tratando-o como interlocutor, a ditadura também é despertada pelos reflexos da história, com a retomada de ideias autoritárias e

retrógradas. Em diversos momentos do livro, é dito, inclusive, que o pai estaria satisfeito com o rumo para o qual o Brasil estava se encaminhando no momento pré-eleições de 2018. Ao mesmo tempo que o pai do narrador representa esse passado do país, ele também passa a representar o presente, como o filho reflete, inquieto, em uma frase que exemplifica perfeitamente a confusão de tempos que atravessa o texto: “[...] educar meus filhos para o futuro, quem sabe, já que o presente vai terminar domingo, com a eleição de um homem do passado. *Você é que está morto e nós somos os vivos?* – agora eu me pergunto” (Bonassi, 2021, p. 126, grifo do autor).

A dúvida sobre o status de vivo ou morto e a carga simbólica do corpo também permeiam o longa *Post mortem* (2010), de Pablo Larraín. O diretor constrói, com seus personagens, o mundo de mortos-vivos que o Chile se torna após o golpe que resultou na morte de Salvador Allende e na ditadura militar de Augusto Pinochet. A impossibilidade de distinguirmos os mortos dos vivos se relaciona com a indefinição dos desaparecidos da ditadura, sobre cuja situação nunca há certeza, pela eterna falta de um corpo.

Nessa produção, o diretor opta por abordar o absurdo não por meio de uma perspectiva heroica, mas sim do horror contido no banal, narrando o trauma a partir do periférico, deslocando o olhar dos grandes acontecimentos e mostrando do que o homem comum é cúmplice. Acompanhamos a vida de Mario, um auxiliar de legista que trabalha redigindo os laudos das autópsias de um necrotério no Chile durante 1973, quando teve início a ditadura no país. O homem pacato é retratado de modo fantasmagórico, exibindo palidez, olheiras fundas e apatia, além de certa invisibilidade, já que, em determinadas cenas, Mario parece habitar espaços sem ser notado, como uma assombração. Outro fantasma do filme é Nancy, uma dançarina de cabaré por quem o homem se apaixona e cuja casa sediava encontros de grupos comunistas.

Em uma cena da porção inicial do longa, a mulher aparece na mesa de autópsia, tendo uma “desnutrição calórico-proteica aguda e uma desidratação severa” como causa da morte. Apesar de vermos a personagem morta nesse início e assistirmos a como ela morreu nos últimos minutos do filme – bloqueada dentro de seu esconderijo por Mario, que a abandonou à fome e à sede –, a temporalidade

da trama não é tão simples quanto uma ordem inversa. O homem sepulta, ainda em vida, Nancy e o amante, que estavam abrigados em seu terreno. Por conta de diversos detalhes da trama e das atuações caricatas, detonadoras de estranhamento por parte do público, olhando em retrospecto não é fácil afirmar em quais momentos do filme a mulher está morta e em quais está viva. Ao fim, tentamos montar um quebra-cabeça para encaixar as cenas em ordem cronológica, sem sucesso.

Uma das cenas que talvez aponte para a mulher como produto da imaginação do homem pós-morte, e não presença em carne e osso, é aquela em que Nancy mostra sua barriga e comenta que está magra demais, com fome. Em seguida, Mario frita um ovo para ela, e ambos choram copiosamente à mesa enquanto comem. Como citado anteriormente, descobrimos ao final que Nancy morreu de fome e sede, e sua última refeição foi justamente um ovo frito feito pelo homem, o que pode levar-nos a pensar que, na cena mencionada, Mario estaria sendo atormentado pela culpa de seus atos, enxergando o fantasma faminto da mulher e chorando ao se alimentar da mesma comida. A narrativa embaralhada pode fazer alusão, ainda, aos fluxos de memória, já que, como escreve Aleida Assmann (2011) a partir de Nietzsche, a estrutura da recordação “é sempre intermitente e necessariamente inclui intervalos de não presença” (p. 265). Lembrar não é, portanto, um processo constante e linear, muito menos cronológico, guardando assim semelhanças com os eventos da trama de *Post mortem* e possibilitando a interpretação do longa como uma coleção de memórias do personagem principal.

Tomando o corpo como meio, o diretor constrói o ambiente de instabilidade e insegurança da ditadura, no qual valores estão invertidos e absurdos se infiltram no cotidiano. Isso se faz evidente na cena em que um militar atira contra corpos empilhados dos opositores, matando novamente os mortos em uma tentativa de demonstração de força, desrespeito e crença na impunidade. A própria visão de uma pilha de corpos já instaura uma nova realidade deturpada, uma vez que, na cultura ocidental, o espaço destinado aos corpos é a sepultura, sendo colocados fora do alcance dos olhos após as cerimônias que mantêm a sua sacralidade (Fig. 28). No cenário de *Post mortem*, mortos são expostos na superfície – quebrando esse importante pacto social de separação entre vida e morte –, enquanto vivos são sepultados – no caso de Nancy e seu amante, simbolizando a inversão.



Figura 28: Mario, de costas para a câmera, se volta aos numerosos corpos mortos que estão jogados pelas escadas do necrotério.

A questão do corpo também aparece na função de Mario, responsável por redigir as autópsias enunciadas oralmente pelo médico legista, assim textualizando o corpo ao trazer para o código escrito a narrativa elaborada pelo encarregado da análise. Pensando nessa textualização, podemos lembrar que, segundo Thomas Laqueur (2001), as autópsias carregam semelhanças técnicas com o romance, pois “constituem relatos passo a passo da história do corpo em relação a si mesmo e às condições sociais, oferecendo desse modo um modelo para a compreensão do infortúnio” (p. 246).

Assim, as autópsias, retratadas em diversos momentos do filme, criam uma relação entre corpo e verdade, já que consistem em buscar, nas inscrições feitas no cadáver, a recapitulação dos fatos, chegando o mais perto possível do ocorrido. Como explica Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020), essa observação de detalhes em busca da reconstrução de um passado é um processo que se relaciona com o “paradigma indiciário dos caçadores, atualizado, no final do século XIX, pelos processos da semiótica médica; isto é, parte-se de sinais aparentemente negligenciáveis, imperceptíveis para a maioria, para atingir a verdade” (p. 209). Essa noção do registro da autópsia como versão fundamentada do ocorrido foi, porém, apropriada pelos militares durante a ditadura chilena, por exemplo, para criar arquivos falsos sobre as mortes praticadas, na tentativa de apagar da narrativa oficial os crimes cometidos. Dessa forma, tem-se uma disputa de memória a partir desses corpos, que carregam fisicamente a inscrição da violência ditatorial e, simbolicamente, a tentativa de encobrimento da verdade dos fatos.

A importância dessa verdade do corpo pode ser exemplificada pela investigação da causa da morte de Salvador Allende, um fato central da história da ditadura do Chile, que teve um desdobramento relativamente recente. Apenas em 2011, 38 anos após os tiros que mataram Allende em 1973, se determinou, por meio de uma autópsia, que o então presidente praticou suicídio. Dúvidas sobre o ocorrido ganharam força em 2008, quando um renomado médico forense discordou do laudo de suicídio a partir dos documentos da análise do cadáver feita na presença dos militares, acreditando que o exército o teria matado e encoberto o crime (Agência..., 2011). Tal exame do cadáver é retratado em uma cena do longa de Larraín, quando vemos o corpo do ex-presidente chileno de forma crua e direta, com seu crânio estourado pelos disparos. Segundo o diretor, “a autópsia de Allende é a autópsia do Chile” (Agência..., 2010). Logo, este corpo carrega a simbologia da luta pela memória dos corpos dos assassinados e desaparecidos da ditadura, com o desejo de esclarecimentos sobre morte ou paradeiros, para que nada seja esquecido.

Na esteira da luta contra o esquecimento, temos o longa *A Chorona: é impossível fugir do passado* (2019), de Jayro Bustamante, no qual o corpo é tomado como espaço de vingança pela memória soterrada. O filme utiliza a linguagem de terror para misturar a lenda da Chorona, uma figura do folclore latino-americano, com o fato histórico que se passou na Guatemala entre 1981 e 1983: acusados de estarem colaborando com grupos marxistas, camponeses descendentes dos Maias foram massacrados pelos militares responsáveis pela ditadura instaurada no país. O presidente da época, Efraín Ríos Montt, foi condenado em 2013, mas absolvido em seguida, morrendo em 2018, aos 91 anos, sem nunca pagar por seus crimes. Em uma tentativa de reparar o curso da história, Bustamante transforma a figura da Chorona em uma mulher chamada Alma, que assistiu aos filhos serem mortos por afogamento na ação do genocídio comandado por Enrique, versão ficcional de Efraín. Ela, que é assassinada após os filhos, se torna um espírito que persegue os envolvidos com o massacre para buscar vingança, uma vez que eles nunca foram responsabilizados por suas ações, que, além de assassinato, incluíam tortura e estupro. Alma começa sua vingança pelo general, se infiltrando na casa do homem como a nova empregada.

O diretor estabelece um clima de angústia e claustrofobia ao colocar a família do general Enrique encurralada em sua mansão, receosa de sair por estar cercada de manifestantes que exigem a culpabilização do genocida. Os protestos incluem a permanência dia e noite em sua propriedade, segurando cartazes com fotos dos mortos no massacre, alguns dos quais também parecem estar entre os manifestantes, em uma mistura de vida e morte nessa luta pelo não-esquecimento. Isto evoca, mais uma vez, a ideia de “passado insepulto” (Figueiredo, 2022), que resulta, de modo alegórico, no retorno dos mortos. A afirmação desses rostos nos cartazes é uma forma de reiterar essas existências que foram ceifadas e de garantir sua permanência na memória de algum modo. Como a percepção que temos do corpo está ligada ao individualismo moderno, há uma relação inequívoca entre corpo e identidade individual, sendo o rosto o representante principal dessa individualidade. Além da ação com os cartazes, os cantos tradicionais também são performados como prática de resistência pelos protestantes durante o acampamento em frente à casa.

Na vingança de Chorona, o corpo da matriarca da família, mulher do general, é apanhado como meio. Aos poucos, ela passa a se assemelhar a uma assombração, com seus longos cabelos brancos, sua palidez e seu semblante perturbado. Os pesadelos causados por Alma, que faz a mulher viver em primeira pessoa algumas das memórias do genocídio que a empregada presenciou, aos poucos corroem sua sanidade e se manifestam em seu corpo, como na forma de conjuntivite (Fig. 29): o olho doente pode simbolizar a sina do espírito de Alma, destinada a chorar por seus filhos que foram assassinados. Além disso, a mulher do general também passa a urinar na cama, outra metáfora para o choro e para a água do afogamento. Nos minutos finais do filme, a matriarca é possuída pelo espírito e vive a cena da morte de Alma e de seus filhos, cujo mandante e executor foi o marido. Ela então o mata sufocado. Assim, o diretor de *A Chorona* utiliza um recurso adotado também, por exemplo, por Quentin Tarantino: uma correção dos eventos históricos por meio da ficção, para que haja um contraponto crítico à realidade e uma forma de esperança frente à derrota. Se, em *Bastardos inglórios* (2009), um grupo de judeus organiza o assassinato de Hitler, no filme de Bustamante, os genocidas também são perseguidos e executados.



Figura 29: A matriarca nota uma inflamação em seu olho ao mirar-se no espelho.

Trazendo essa questão para o campo das artes visuais, a reparação de feridas históricas é um tema caro ao artista franco-argelino Kader Attia. Ele estuda a visão de sociedades sobre a própria história a respeito de privação, repressão, violência e perda, e a forma como isso afeta o desenvolvimento de nações e indivíduos, ambos conectados à memória coletiva. Tal pesquisa o levou à ideia de *Reparo*: “sendo uma constante na natureza – logo também na humanidade –, qualquer sistema, instituição social ou tradição cultural pode ser considerado um processo infinito de *Reparo*, que é intimamente ligado à perda e a ferimentos, à recuperação e à re-apropriação”⁴⁶ (Attia, 2023).

Kader esteve no Brasil recentemente com a mostra *Irreparáveis reparos*, que ficou em cartaz até janeiro de 2021 no Sesc Pompeia, em São Paulo. Diversos trabalhos expostos eram perpassados pela questão do corpo, como a obra *Refletindo a memória*, que reúne videoentrevistas com psicanalistas, cirurgiões, pessoas que sofreram amputações, entre outros, sobre a síndrome do membro fantasma, que consiste na sensação de ainda ter um membro que foi perdido, seja por uma amputação acidental ou necessária. Como descrito em reportagem do veículo *Folha de S. Paulo*, “aos poucos, a condição emerge como uma metáfora para como comunidades lidam com perdas da magnitude de genocídios” (Balbi, 2020). Entendimento já indicado no título da mostra, o artista afirma que nem sempre a reparação é possível: “Quando se fala da escravidão, do Holocausto, de todos esses

⁴⁶ Tradução nossa, do original: “being a constant in nature — thus also in humanity —, any system, social institution or cultural tradition can be considered as an infinite process of *Repair*, which is closely linked to loss and wounds, to recuperation and re-appropriation”.

grandes crimes, não podemos ressuscitar esses corpos. Mas seus fantasmas ainda assombram a psique da sociedade” (Balbi, 2020). Desse modo, mais uma vez, nos deparamos com a ideia de corpo e fantasma para pensar a memória de genocídios e episódios violentos. Apesar de a arte de Kader não tratar diretamente do contexto latino-americano, sua noção de *Reparo* dialoga com as feridas abertas deixadas pelas ditaduras da região, uma vez que seus trabalhos tratam do corpo no momento pós-trauma e do vazio que se estabelece, questões que permeiam as narrativas trazidas neste capítulo.

Para além do trabalho *Refletindo a memória*, *Eu acuso* também desenvolve a questão do corpo mutilado: bustos de madeira retratam rostos deformados de soldados que lutaram na Primeira Guerra Mundial, e as peças são expostas acompanhadas da exibição de uma cena do filme *J'Accuse!* (1938), de Abel Gance, que conta com veteranos reais de guerra. Os bustos (Fig. 30), elevados do chão em bases de ferro, assim se assemelhando a monumentos, nos lembram de que o corpo carrega as marcas físicas e visíveis de traumas que se inscrevem na memória coletiva. Como escrito por Stéphane Audoin-Rouzeau (2008, p. 365), “toda experiência de guerra é, antes de tudo, experiência do corpo. Na guerra, são os corpos que infligem a violência, mas também são os corpos que sofrem a violência” – reiterando que há uma dimensão corporal nos conflitos. Ainda que, com o desenvolvimento de novos tipos de armamentos, a maior parte dos combates tenha se tornado cada vez mais impessoal, matando e ferindo a distância com o auxílio de aviões e tanques, ainda é mantido algum enfrentamento corpo a corpo e, de qualquer forma, sempre há um corpo recebendo as balas ou as bombas.



Figura 30: Registro dos bustos que compõem a obra *J'accuse*, de Kader Attia, 2016, foto de Axel Schneider.

Aleida Assmann (2011) aborda, ainda, essa relação corpo-memória, tensionando, entre outras referências, a associação de Nietzsche entre dor e lembrar e a ideia do etnólogo Pierre Clastres sobre fixação da memória corporal: “As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”. A autora relaciona isso “ao corpo dos soldados, cujas feridas e cicatrizes conservam a memória física da batalha” (p. 264), exatamente o que vemos nos bustos de madeira de Kader Attia. Da literatura, Aleida resgata o discurso motivacional que Shakespeare escreve em *Henrique V*, proferido pelo rei aos soldados na véspera de uma batalha: o orgulho do veterano estará eternizado pois, na velhice, mesmo que a mente esqueça, as cicatrizes do corpo farão lembrar. O corpo aparece, como comentado no caso da dor no ombro do personagem de Fernando Bonassi, como inescapável, e a memória a partir do corpo é, da mesma forma, inescapável.

É interessante ressaltar que, em alguns produtos culturais que abordam ditaduras latino-americanas anos após o término, os torturadores e executores são retratados em uma idade avançada apresentando sintomas cognitivos, como demência ou Alzheimer. Isso acontece, por exemplo, com a figura do pai no livro *Degeneração* e com o general Enrique no filme *A Chorona*, podendo simbolizar o

desejo de soterrar o passado e, assim, a memória, para garantir a impunidade. Enquanto as vítimas são marcadas na carne, os algozes esquecem.

Com *Eva não dorme* (2015), longa de Pablo Agüero, outro episódio de disputa de memória a partir do corpo é trazido para o cinema. Evita – como passa a ser conhecida a primeira-dama da Argentina, Eva Perón – era um símbolo de defesa dos trabalhadores e dos pobres, tendo conquistado o carinho e a admiração das classes populares por conta de suas ações voltadas para pautas sociais e também dos discursos que proferia direcionados a esse segmento da sociedade. Após seu falecimento, em 1952, aos 33 anos, decorrente de um câncer, seu marido e então presidente da Argentina, Juan Domingo Perón, decide que o corpo deveria ser embalsamado. A vontade de manter o corpo à superfície, eternizado, protegido das ações do tempo, do fluxo natural da decomposição, indica uma tentativa de manter Evita viva como símbolo de luta pelos direitos sociais, alimentando o mito.

No entanto, quando Perón sofre um golpe de Estado, em 1955, o corpo de Eva é sequestrado pelo comando militar, que estava ciente do poder representativo daquele corpo e temia que este pudesse ser usado como emblema de resistência pelo peronismo. Isso dá início a uma saga de transportes, ocultações e abusos, até que o cadáver fosse enterrado em 1976. Tal caso exemplifica a ligação entre corpo, memória e identidade, uma vez que as ideias de Evita eram associadas à sua imagem, logo manter o cadáver insepulto e embalsamado era uma maneira de mantê-la viva no imaginário da população. Dessa forma, a disputa pelo corpo de Eva era, por parte dos militares, uma tentativa de controle dessa memória. Isso é trabalhado, no campo da literatura, em *Essa mulher* (1965), de Rodolfo Walsh, conto no qual acompanhamos uma conversa entre um jornalista e um militar. Aos poucos, entendemos que se trata do paradeiro do corpo de Eva Perón e, mais do que isso, de um embate de posse: o jornalista quer descobrir onde está o corpo para escrever sobre ele e, assim, ter a posse da narrativa, enquanto o militar quer guardar essa informação, sentindo-se dono do corpo. Após citar situações perversas pelas quais o cadáver passa, em tom obsessivo, o coronel profere a frase que finaliza o conto, reforçando seu controle não apenas sobre o corpo, mas também sobre o caminhar desta narrativa: “Essa mulher é minha” (Walsh, 2010, p. 29).

A questão do desaparecimento e da afirmação do corpo também perpassou a trajetória do artista brasileiro Antonio Manuel. Na II Bienal da Bahia, em 1969, ele apresentou um díptico de quatro metros com notícias de jornais sobre movimentos estudantis e outros movimentos políticos, contando ainda com um pano preto que, ao ser erguido por uma corda, revelava imagens da repressão e do estado de exceção vividos na época. A Bienal foi invadida por militares, a exposição foi fechada, os trabalhos foram retirados, muitas pessoas foram presas e até hoje a obra de Manuel está desaparecida. Se o corpo desse objeto artístico foi sequestrado, sem informações do seu paradeiro, o artista temia que o mesmo acontecesse consigo em seguida.

Logo após essa invasão, Manuel decidiu voltar da Bahia ao Rio de Janeiro de ônibus, por acreditar ser o método mais seguro. Preocupado, porém, com a situação repressiva e violenta da ditadura, o artista contou, em entrevista para o Instituto Tomie Ohtake na ocasião dos 50 anos do AI-5, que segurou, durante todo o trajeto, uma caixa de fósforos que continha suas informações pessoais, como telefone e endereço, e um texto explicando o ocorrido na exposição. Caso algo lhe acontecesse, ele largaria o objeto “para que alguém, se encontrasse essa caixa, tivesse as informações do que estava acontecendo, porque naquele período simplesmente botavam um capuz preto em você e desapareciam com a pessoa” (Manuel, 2018). Assim, caso seu corpo fosse levado, Manuel queria afirmar sua existência por meio do texto, lutando contra o apagamento.

Nessa relação entre o desaparecimento de sua obra e o medo de seu próprio desaparecimento, é curioso destacar que, no ano seguinte a esse episódio, Antonio Manuel criou um trabalho de grande repercussão chamado *O corpo é a obra*. Neste, o artista, como o nome já indica, apresentou seu corpo como obra de arte para o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1970. Na ficha técnica exigida, com data, dimensões e valor da obra, Antonio preencheu com seus próprios dados, sendo ano de nascimento, altura e, para o último campo, “sem valor”. Ele foi chamado pelo júri para ser julgado, ficando entre várias obras, desenhos e esculturas que seriam analisadas. Quando o júri lhe pediu explicações, o artista afirmou que “não mais confiava nos suportes daquele período, os suportes tradicionais de desenho, pintura, escultura, e que era o próprio corpo que se apresentava como obra”

(Manuel, 2018). Não tendo sido selecionado para o Salão, Antonio foi na inauguração, que contava com grande público – incluindo o ministro da Educação da época, general Jarbas Passarinho –, e resolveu completar a obra que havia sido recusada, contando ainda com a participação de uma modelo da Belas Artes que ele encontrou no evento e convidou para a ação. Então, ambos se despiram, ficando completamente nus. Ele menciona que Mário Pedrosa, escritor e crítico de arte, descreveu o gesto como “um exercício experimental de liberdade” (Manuel, 2018). Desse modo, se, no ano anterior, um trabalho de Manuel desapareceu pelas mãos dos militares, e ele mesmo temia desaparecer, em 1970 ele se transformou em obra, desafiando a censura e a repressão. O artista censurado, como a memória que se tenta soterrar, ressurgiu.

Como é possível constatar a partir das análises traçadas de materiais da literatura, do cinema e das artes visuais que abordam ou que podem ser relacionados às questões de memória das ditaduras latino-americanas, o corpo aparece nessas narrativas como o denominador comum, sendo utilizado como alegoria. A tortura pode nos colocar de frente com a questão “É isto um homem?”, pergunta que dá título ao livro de Primo Levi. Na mesma linha, Maria Rita Kehl (2014, p. 9) abre o livro-coletânea que pensa o corpo torturado com a pergunta “O que é um corpo?” – a primeira de três, seguida por “O que é um corpo humano?” (p. 11) e, mais próxima de Levi, “O que é um homem?” (p. 16). Vemos, assim, que, em situações de violência extrema, a própria noção de humanidade pode ser abalada, mas Kehl reforça que o mesmo não ocorre com nossa unidade material: “Um corpo ferido, torturado, esquarterado, virado do avesso, rompida a superfície lisa e sensível da pele, expostos os órgãos que deveriam estar bem abrigados – ainda assim isso que nos aproxima do horror e nos remete ao limite do Real continua sendo um corpo” (p. 9). O corpo talvez seja, então, um dos conceitos mais maleáveis e, ao mesmo tempo, mais permanentes que temos.

Após as considerações, associa-se a escolha narrativa do uso do corpo como alegoria a dois principais fatores: (1) por a memória corporal ser considerada mais duradoura, o que se observa em alguns textos com a questão das cicatrizes decorrentes de batalhas ou torturas e, no campo da ciência, por exemplo, com a síndrome do membro fantasma, quando a falta ainda é confundida com presença;

(2) e, como apontado a partir de Eliane Robert Moraes (2017), por conta de o corpo ser a camada mais irredutível do ser humano, logo o que resta, de forma física ou alegórica, após tentativas de controle e apagamento, já que, se a figura humana “é aquilo que o homem destrói de forma mais feroz e obstinada, paradoxalmente ela representa também a imagem do que permanece indestrutível” (p. 149). Como fantasma, falta, morto-vivo, obra ou mito, o corpo é inescapável, o que o torna a metáfora ideal para a memória que se tenta enterrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é de hoje que o avanço da técnica desperta o imaginário. Em 1816, o conto *O homem da areia*, de Hoffman, retrata o apaixonamento de um homem por uma boneca de madeira com engrenagens mecânicas, o autômato Olímpia. Já em 1818, o personagem Victor Frankenstein, de Mary Shelley, cria vida artificialmente em uma figura considerada monstruosa, uma costura de partes de diferentes cadáveres que nos faz questionar as fronteiras humanas ao nos depararmos com uma recomposição, reorganização do que somos. Entre períodos de exaltação, de insegurança e de desejo de superação da figura humana, as possibilidades do corpo e os limites de sua composição sempre estiveram em jogo. Partindo da indagação sobre o caráter distópico do corpo, posta por Foucault (2013), caminhamos, ao longo desta pesquisa, pelo que pode um corpo.

Assim, a escolha por colocar a imagem com destaque privilegiado no trabalho se deu pelo entendimento da importância de povoar o imaginário, relacionando tal ato estreitamente ao contato com imagens. Os imaginários de um determinado período tanto nos ajudam a entendê-lo, funcionando como um retrato, quanto servem de construção ou alimentação para conseguirmos suplementar o momento presente com outras possibilidades.

Para além do recorte de objetos realizado, é relevante pontuar como algumas das reflexões trazidas podem ser observadas em diversos outros produtos culturais recentes de grande alcance, mostrando o interesse recorrente na abordagem e na criação dessas imagens de corpos fabulados: entre eles, crianças híbridas, com características de animais, na série de ficção pós-apocalíptica *Sweet Tooth*, lançada pela Netflix em 2021, e a distopia *Years & Years*, lançada pela HBO em 2019. Nesta, uma das linhas da narrativa acompanha Bethany, uma adolescente que deseja se tornar trans-humana, ou seja, viver para sempre como informação por meio de um procedimento, ainda sendo desenvolvido, em que o cérebro é retirado e colocado na *nuvem*, e o corpo, descartável, reciclado na Terra. Ao contar seu desejo aos pais, a jovem explica: “Eu não estou confortável com meu corpo, então eu quero

me livrar dele. Essa coisa, todos os braços e pernas e cada parte disso. Eu não quero ser carne. Eu sinto muito, mas eu vou escapar dessa coisa e me tornar digital”.⁴⁷

O desconforto de Bethany com a carne, se referindo ao corpo como “coisa”, atualiza o dualismo tradicional corpo/espírito para o que Maria Rita Kehl (2004) define como corpo/sujeito, uma vez que até mesmo nossa linguagem não tem uma forma de se referir à unidade do que somos. Como a autora elucida: “Dizemos ‘meu corpo...’, como se o eu que fala se representasse de um outro lugar, fora do corpo sem o qual ele não existe”, ao que ela pontua ser mais apropriado dizermos “eu/corpo” (p. 10). A personagem leva essa separação ao extremo, rejeitando por completo sua corporalidade, tendo uma repulsa à carne já identificada por Le Breton (2013) – ao afirmar que o corpo fica relegado ao lugar de doença por conta de as atividades que antes realizava serem exponencialmente substituídas por aparelhos – e por Ortega (2011). A menina entende o eu como algo à parte de sua estrutura material e, vivendo em uma realidade ainda mais interconectada do que a nossa, fascinada pelas possibilidades expandidas da tecnologia, enxerga o corpo como obsoleto e, portanto, desprezível. Enquanto o ambiente virtual a permite viajar em frações de segundo para outros pontos do globo e explorar diversas informações, o corpo ainda limita sua experiência de uma existência sem fronteiras. Como a avatar da obra de arte de Vitória Cribb lembra, na frente da tela ainda há um corpo que precisa ajeitar sua postura na cadeira.

Dessa forma, podemos notar que a personagem de Bethany simboliza alguns tópicos abordados no primeiro capítulo quanto a encarar o corpo como distopia a partir da comparação com os avanços tecnológicos. O corpo se torna, assim, a prisão de que fala Foucault (2013) no início de sua conferência, e uma das rotas de escape seguidas em múltiplas narrativas é a fusão cada vez mais íntima com o metal, como observamos nos filmes *Titane* (2021), *Crash – estranhos prazeres* (1996) e em um dos personagens de *Tetsuo – O homem de ferro* (1989).

No longa japonês, a incorporação de partes metálicas é buscada pelo fetichista do metal, porém a transformação do outro personagem em homem-

⁴⁷ Do original, “I’m not comfortable with my body, so I want to get rid of it. This thing, all the arms and legs and every single bit of it. I don’t want to be flesh. I’m really sorry, but I’m going to escape this thing, and become digital”.

máquina é indesejada e fonte de grande aflição. Já em *Crash*, o fetiche por acidentes de carro e a admiração pelos automóveis apontam para o encantamento com a velocidade e a potência que são associadas aos carros e para a transformação do desejo humano a partir dos novos ideais e sonhos de consumo. Cada membro danificado ou perdido é substituído por uma prótese metálica, o que leva os indivíduos a se tornarem algo próximo de ciborgues. O apaixonamento pelo automóvel toma outras proporções em *Titane* quando a protagonista, cujo cérebro conta com uma placa de titânio implantada, tem relações sexuais com um Cadillac, engravidando do veículo e dando à luz um bebê híbrido de carne e metal.

Para além destes, ainda analisamos no capítulo os filmes *Divino amor* (2019) e *Crimes do futuro* (2022), que tratam de outros pontos acerca do corpo encarado como distopia. No primeiro, somos apresentados a um futuro distópico próximo em que o Brasil se tornou um país religioso evangélico no qual fé e lei se misturam, assim como sagrado e profano, em um movimento constante de valorização e repulsa à carne. Aliadas a uma coerção e um pudor seletivos incutidos pela crença religiosa, as novas tecnologias são empregadas para o controle capilarizado dos corpos, principalmente do feminino, que passa constantemente por detectores de gravidez. Já no longa recente de Cronenberg, há um novo estatuto do corpo humano a partir do desaparecimento quase completo da dor, o que leva a mudanças radicais de comportamento, uma vez que, como enunciado no filme, *corpo é realidade* – citação que faz referência à ideia de que o corpo dita nossa relação com o entorno, pois é a partir dele que construímos a experiência com o mundo. Neste universo, porém, a mutação que leva pessoas a serem capazes de digerir plástico é estigmatizada e marginalizada, por medo de o humano se afastar demais do que definiria a humanidade, o que leva à criação de uma repartição encarregada de manter um registro dos novos órgãos espontaneamente gerados. Em meio a performances artísticas de dissecação, móveis que imitam estruturas orgânicas, barrinhas alimentícias de plástico, procedimentos estéticos extremos e novas formas de prazer, observamos mais um roteiro em que as incertezas e deturpações de um tempo são construídas a partir do corpóreo.

Todas as narrativas citadas acima tomam o corpo humano como espaço de simbolização de questões da contemporaneidade despertadas pelo desenvolvimento

de novas tecnologias. Dessa maneira, somos apresentados a corpos que causam estranhamento, corpos mutilados, remendados, corpos que misturam fronteiras – corpos que, assim, materializam em sua estrutura a distopia que se quer construir, mas, em alguns casos, também são o ambiente em que a esperança é elaborada. O bebê em *Titane* é entendido pela diretora não como um monstro, mas sim um ser que dará início a um novo caminho para a humanidade, sustentado no acolhimento de novos modos de existir (Nolfi, 2021). Em *Crimes do futuro*, temos o corpo de Tenser como uma variação gerada de maneira orgânica, indicando a capacidade de adaptação do corpo humano e a expansão das concepções do normal. Nesses casos, vemos uma reelaboração do monstruoso, usado como símbolo não do indesejado, mas da alteridade potencialmente positiva.

Essa discussão continuou a ser trabalhada no segundo capítulo, quando vimos que o deslocamento da centralidade do ser humano frente à máquina abriu espaço para que outras existências, antes consideradas menores, pudessem ser reinterpretadas na lógica ocidental, desta vez pensando na quebra da dicotomia humano-natureza. Partimos do conceito de ciborgue de Donna Haraway (Haraway et al., 2009), empregado também no primeiro capítulo, para explorar o argumento de que, se o corpo humano pode abarcar marca-passos, próteses, entre outros apetrechos externos incorporados à carne, e essa figura continuar a ser considerada humana, então outras concepções fixas do que constituiria o humano podem ser questionadas.

Levando em consideração o papel dos fatores culturais e políticos na construção dos nossos entendimentos de corporalidade, foi proposta nesta parte da pesquisa uma reinterpretação do corpo a partir da adoção de outra temporalidade: o que Deleuze e Guattari nomeiam *devenir* (Deleuze, 1997). Observamos que a concepção antropocêntrica do corpo estava ligada a um ideal de progresso típico da temporalidade moderna, que começou a ruir com os grandes conflitos vivenciados na primeira metade do século XX e, mais recentemente, com a percepção dos impactos ambientais que levaram à criação do conceito Antropoceno. Assim, descartando a noção de tempo como uma flecha em linha reta, em direção à melhora a partir do domínio técnico e do acúmulo de conhecimento, reconhecemos as *politemporalidades* (Latour, 1994). Essa complexificação do entendimento da

temporalidade ecoa sobre as concepções do corpo, como já vimos em obras do movimento surrealista, com a fragmentação da figura humana para simbolizar a devastação do pós-guerra ou, em outra vertente, com os surrealistas abrindo mão de tomar o humano como medida, de modo a “deslocar o horizonte humano. Não era mais possível repensar as relações do homem com o mundo sem realizar um tal deslocamento” (Moraes, 2017, p. 85). Segundo Eliane Robert Moraes (2017), colocar o nosso corpo em questão era uma forma também de afirmar os demais seres.

Tais questões nos levaram à importância da criação de novas imagens acerca do corpo como forma de incidir sobre a realidade. Como enunciado pelo pensador Ailton Krenak (2022), a mudança também implica o repovoamento do imaginário ocidental, que precisa ultrapassar a mera reorganização dos mesmos conceitos, superando a mediocridade de uma percepção que acaba reduzindo nossas possibilidades, por colocarmos o que nos cerca no lugar de consumo. Unindo o discurso de Krenak às ideias de Haraway e de Franco Berardi (2019) acerca da imaginação, evocamos a importância do investimento em outros imaginários, pois este ato estenderá o campo do possível. Partindo desta ideia, elencamos o conceito de *devir* como um modo de visualizar a corporeidade enquanto um lugar do *entre*, em que é viável termos uma indiferenciação das fronteiras, uma transitoriedade de elementos se contaminando mutuamente, quebrando dicotomias como humano-natureza.

Identificamos como exemplo palpável e próximo do *devir* em ação o espaço-outro criado pela arte da performance, em que os meios de decodificação da obra se constroem e reconstroem constantemente ao longo da apresentação, e as ferramentas de leitura são próprias de cada performance pois, como Paul Zumthor (2018) elucida, “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (p. 32). A instabilidade própria desta linguagem, construída em conjunto com o público, cria uma fissura que permite a alteridade, segundo Zumthor. Tal instabilidade também diz respeito ao desenvolvimento desse gênero artístico na segunda metade do século XX, incorporando a fragmentação vivenciada nas décadas do pós-guerra. Além desses pontos, a performance costuma contar com o potente efeito do estranhamento, que

desestabiliza noções preconcebidas do corpo ao mostrá-lo em posições desconcertantes ou realizando ações que não costumamos ver o corpo desempenhar.

Uma vez que tentamos complementar esta pesquisa com imagens, como já pontuado, trouxemos registros de performances das artistas brasileiras não-cis Aoruaura e UÝRA para adicionarmos outras possibilidades ao imaginário do corpo. Ambas recobrem a carne com materiais orgânicos, promovendo uma imagem de corpo-natureza como unidade material, e não elementos divorciados. UÝRA se define com uma artista dois-espíritos (trans) e, em suas performances, se torna uma “árvore que anda” para levantar questões de realidades invisibilizadas, a partir de concepções indígenas. Já o trabalho de Aoruaura consiste em criar uma “corpa-imagem”, entendendo o corpo como matéria moldável e incerta, que é fundida a diversos materiais, tensionando as fronteiras e negando o antropocentrismo. No texto, reconhecemos ainda que a identificação de ambas as artistas dentro do que podemos compreender como pessoa *queer* já aponta para o entendimento do corpo enquanto construção discursiva, por conta da quebra com concepções de gênero e identidade, o que pode propiciar a quebra de outras visões dicotômicas.

Para além da performance, vimos no cinema, ainda, o corpo-outro usado para a simbolização de dores coletivas, reforçando mais uma vez o corpo como ambiente propício para a representação das questões de uma época. No filme *Mormaço*, uma doença desconhecida se desenvolve na protagonista como metáfora das violências vivenciadas no embate de temporalidades: uma guiada pelo ideal de progresso e outra por um ritmo menos acelerado. O título do filme remete ao retrato da cidade do Rio de Janeiro em transformação para receber as Olimpíadas de 2016, enxergada como um canteiro de obras abafado, repleto de poeira, sufocante.

Já no capítulo três, trabalhamos o terceiro imaginário selecionado acerca do corpo: o corpo como memória. Observamos que a questão da memória é essencial para nos aproximarmos do estatuto contemporâneo do corpo, já que este foi marcado pelas violências de grandes proporções perpetradas no século XX. Esses episódios geraram novas formas de opressão e eliminação da carne, tanto com duas guerras mundiais quanto com a criação da bomba atômica e os horrores da Shoah, na qual vimos o domínio técnico ser empregado para a sistematização da morte. Partimos, assim, desse corpo marcado pela violência para discutir a relação entre

corpo e memória com foco na ficção produzida acerca das ditaduras latino-americanas. A escolha desse recorte foi feita por percebermos que há uma ampla presença da dimensão corporal nos filmes e romances que abordam tal assunto, incluindo a representação de um “passado que teima em não passar” por meio de uma atmosfera fantasmática ou da figura do morto-vivo (Figueiredo, 2022, p. 3).

Apesar das dificuldades envolvidas no ato de narrar episódios traumáticos e violentos, as narrativas que retomam questões da ditadura cumprem um essencial dever de memória, se dedicando a uma lacuna deixada pelo Estado, cujas implicações perduram até hoje. A ficção permite que vozes silenciadas, que continuariam assim, possam falar, sendo colocadas como narradoras ou tendo suas histórias abordadas na voz de outros enunciadores. Essa escrita constitui uma resistência ao apagamento e, quando praticada por alguém próximo de uma pessoa desaparecida, também pode ocupar o lugar de rito funerário, uma vez que a cerimônia do enterro não é possível. Nesse contexto, foi identificado por Maria Zilda Ferreira Cury (2021) uma relação entre o corpo do texto e o corpo do desaparecido, pois haveria uma tentativa de reconstrução do corpo material na escrita. Para além da ficção, pudemos observar essa ideia no ato do artista brasileiro Antonio Manuel: após ter uma obra crítica ao regime confiscada pelos militares na Bienal da Bahia em 1969, ele faz um registro escrito do que estava ocorrendo. Assim, por medo de ser pego pela ditadura e desaparecer, ele prepara esse texto como forma de afirmar sua existência por meio da escrita.

Construímos a análise neste capítulo levando em consideração duas imagens do corpo: o desaparecido e o torturado/mutilado. Vimos que, por conta do processo do luto incompleto, tanto pela não confirmação oficial da morte da pessoa quanto pela falta do cadáver para a cerimônia fúnebre, a ausência do indivíduo desaparecido se torna uma presença fantasmática. Isto é materializado no trabalho do fotógrafo argentino Gustavo Germano, examinado por Cury pela forma como a falta corporal se torna, de algum modo, visível. A imagem fantasmática está presente de outra maneira em *Post mortem* (2011), filme de Pablo Larraín que coloca o Chile como uma terra de mortos-vivos, com personagens pálidos e apáticos, confundindo vida e morte para representar um momento em que os valores

estavam completamente fora de lugar por conta da violência empregada, que matava até os mortos.

O corpo também é escolhido como ambiente de representação da memória no outro lado da luta, como vemos no romance *Degeneração* (2021), de Fernando Bonassi, quando o autor coloca um dos apoiadores da ditadura brasileira como um cadáver que passa a apodrecer na superfície, emperrado na trajetória burocrática do sepultamento. Em meio a descrições sobre a decomposição da carne e detalhes do corpo morto, vimos a simbolização de um passado que insiste em permanecer. Já em outros longas, como *A Chorona* (2021), de Jayro Bustamante, os funcionários das ditaduras são acometidos de Alzheimer, representando justamente a memória que se tenta soterrar. Nessa tentativa de soterramento, observamos tanto no filme *Eva não dorme* (2017), de Pablo Agüero, quanto no conto *Essa mulher*, de Rodolfo Walsh, que controlar o destino de um cadáver pode significar ter o domínio de uma narrativa, exemplificando assim mais uma conexão entre corpo e memória.

Sobre o corpo torturado ou mutilado, partimos de textos acerca da Shoah que abordam as marcas corporais e a desumanização realizada por meio do corpo. Aleida Assmann (2011) coloca o corpóreo como um espaço de recordação, uma vez que não apenas quem sofreu a violência terá a marca remetendo à dor sofrida, mas também terá o episódio evocado quem observa a marca no outro – o corpo, então, além de carregar sua memória individual, também se torna parte de uma memória coletiva. Trouxemos um exemplo disto no campo da arte, com os bustos criados por Kader Attia que apresentam rostos deformados pelos conflitos da Primeira Guerra, elevados em bases de ferro como se fossem antimonumentos,⁴⁸ de modo a lembrar que toda guerra atinge corpos, havendo assim sempre uma face corporal nos conflitos. Podemos notar este aspecto retratado no célebre poema de Vinicius de Moraes *A rosa de Hiroshima* (1954), em que alguns versos se dedicam aos efeitos da radioatividade da bomba no corpo humano, criando imagens da destruição a partir da carne: “Pensem nas crianças / Mudas telepáticas / Pensem nas

⁴⁸ No texto “Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência”, de 2016, Márcio Seligmann-Silva elucida o caráter dos chamados “antimonumentos”. Tradicionalmente, os monumentos estavam ligados à comemoração de vitórias bélicas, contando, assim, com uma carga heróica. Após a Segunda Guerra Mundial, especialmente no contexto de memorar a Shoah, foi desenvolvida uma estética do que passou a ser entendido como antimonumentos, construções feitas com intenção de alerta, como uma lembrança da violência e uma homenagem aos mortos.

meninas / Cegas inexatas [...] / Pensem nas feridas / Como rosas cálidas”. No contexto da guerra, Kader ainda explora o tópico da síndrome do membro fantasma, cujo sintoma consiste em ter a impressão de sentir algo em uma parte do corpo que foi perdida – associamos a relação entre corpo e fantasma e essa ambiguidade da ausência-presença à questão dos desaparecidos nas ficções analisadas.

Mais especificamente sobre a tortura, trabalhamos como ela evidencia que o domínio sobre o próprio corpo está intimamente ligado a fatores políticos; logo, em regimes autocráticos (apesar de que não apenas), a tortura é sempre uma tensão, uma possibilidade (Kehl, 2010). Como explicita Maria Rita Kehl (2010), essa prática também reforça a dicotomia sujeito/corpo, por oprimir a subjetividade do torturado, separando as duas dimensões, ao reduzi-lo à dor física sentida, e levando-nos a indagar novamente sobre os contornos da figura humana e as fronteiras da humanidade. Em meio às diversas formas de entrelaçar corpo e memória, nas ficções reunidas neste trabalho acerca das ditaduras latino-americanas, o corpo foi utilizado como recurso narrativo de simbolização. Tanto nas produções da literatura quanto nas do cinema e das artes visuais, o corpo apareceu como alegoria.

Finalmente, olhando para os três capítulos em conjunto, o percurso investigativo nos prova que, apesar de extremamente maleável, moldado a partir das compreensões de determinado tempo, sofrendo diversas mudanças estéticas e conceituais, o corpo é o elemento mais permanente da experiência humana. Um corpo mutilado; um corpo doente; um corpo morto; um corpo com próteses metálicas; um corpo modificado artificialmente; um corpo com seus órgãos internos completamente expostos; um corpo torturado; um corpo contorcido; um corpo desaparecido – em todos os casos, um corpo continua sendo um corpo (Kehl, 2004). Até mesmo com a invenção dos avatares e as promessas da construção de outra vida no metaverso, ainda haverá um corpo sentado em uma cadeira, um corpo-carne, não cooptável pelo virtual. Após todas as deformações e recomposições, a figura gerada continua sendo um corpo: constante enquanto mutável.

Desse modo, vemos que, nas representações do corpo, nos diferentes imaginários construídos e explorados acerca dele, encontramos as características do nosso tempo, com as incertezas e os questionamentos que atravessam a cultura ocidental contemporânea. Porém, ao mesmo tempo que os imaginários apontam

para pontos fundamentais a serem examinados, também percebemos a importância do ato imaginativo, dedicado à criação de novas imagens. Em um breve texto em que discute noções de animalismo e antropocentrismo, Paul B. Preciado (2014) reforça a importância de traçar novos caminhos, pois “a mudança necessária é tão profunda que se costuma dizer que ela é impossível. Tão profunda que se costuma dizer que ela é inimaginável. Mas o impossível está por vir. E o inimaginável nos é devido”.

Buscamos dissecar algumas das muitas questões que surgiram durante o processo de pesquisa desta dissertação. Entretanto, apesar da finalização do texto, diversas indagações ainda se mantêm, funcionando como instigadores para próximos estudos, por conta da amplitude do tema. Se, como afirmou Ana Kiffer (2016), o corpo parece nos escapar, a solução é continuar seguindo-o pelo caminho, em suas múltiplas direções.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA EFE. Chile exuma o corpo de Salvador Allende Veja, São Paulo, 23 mai. 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/chile-exuma-o-corpo-de-salvador-allende/>>.

AGÊNCIA France-Presse. Filme chileno sobre golpe militar é aplaudido em Festival de Veneza. **Correio Brasiliense**, Brasília, 5 set. 2010. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/05/interna_diversao_arte,211624/filme-chileno-sobre-golpe-militar-e-aplaudido-em-festival-de-veneza.shtml>.

AMARAL, R. C. B.; LIMA, R. Judith Butler sobre o gênero: as performances e os corpos estranhos. **Kínesis**, v. XIV, n. 36, p. 444-463, jul. 2022.

AORUAURA. PIPA 2021 | Aoruaura. **Prêmio PIPA**, 2021. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/aoruaura/>>.

ASSMANN, A. Corpo. In: _____. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: São Paulo: UNICAMP, 2011.

ATTIA, K. Biography: Kader Attia. **Kader Attia**, Berlim, 2023. Disponível em: <<http://kaderattia.de/biography/>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

AUDOIN-ROUZEAU, S. Massacres, o corpo e a guerra. In: COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 365-441.

BALBI, C. Artista enche o Sesc Pompeia com corpos mutilados para revirar cicatrizes da história. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 nov. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/artista-enche-o-sesc-pompeia-com-corpos-mutilados-para-revirar-cicatrizes-da-historia.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BALTAR, M. Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Aniki** v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023.

BECKER, A. Extermínios: o corpo e os campos de concentração. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. (org.). **História do corpo 3**: as mutações do olhar, o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 417-444.

BERARDI, F. **Depois do futuro**. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre significação da comicidade. Tradução de Zahar Editores. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BONASSI, F. **Degeneração**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

BUCHANAN, K. Cannes 2022: David Cronenberg is Practically Bionic Now. **The New York Times**, Nova Iorque, 6 mai. 2022. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/05/26/movies/cannes-david-cronenberg.html>>.

CAMUS, A. **A peste**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CAPILÉ, A. **Rebute**. Rio de Janeiro: Editora Texto Território, 2019.

A CHORONA, é impossível fugir do passado. Direção de Jayro Bustamante. Guatemala/França: La Casa de Producción e Les Films du Volcan, 2019. 97min, son., color.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-59.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COURTINE, J. J. Introdução. In: _____.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. **História do corpo**. As mutações do olhar. O século XX. Revisão da tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 7-12.

CRASH: estranhos prazeres. Direção e roteiro: David Cronenberg. 1996. Canadá: Alliance Communications Corporation Recorded Picture Company e The Movie Network. 100 min, son., color.

CRIBB, V. **vcribb**, 2023. Disponível em: <<https://vitoriacribb.com/>>.

CRIMES do Futuro. Direção e roteiro: David Cronenberg. 2022. Canadá: Serendipity Point Films, Téléfilm Canada e Ingenious Media. 107 min, son., color.

CRONENBERG, D. Body horror, Viggo Mortensen et Titane : L'interview de David Cronenberg — Cannes 2022. **SensCritique**, 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbmqr23tj40&ab_channel=SensCritique>.

_____. David Cronenberg Talks about Crash. **Charlie Rose**, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMS9xB2g2Z0&ab_channel=JosephParfitt>.

_____. Inner Beauty. **SuperRare**, 2022b. Disponível em: <<https://superrare.com/artwork-v2/inner-beauty-33527>>.

CRUZ, R. A. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. **Journal of Popular Film and Television**. v. 40, p. 160-168, 2012.

CURY, M. Z. F. O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, p. 84–98, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36583>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro, Rachel Ellis, Esdras Bezerra e Lucas Paraizo. Brasil: Desvia, Malbicho Cine e Snowglobe Films. 2019. 101min, son., color.

DUCOURNAU, J. Palme d'Or Winner Julia Ducournau Talks 'Titane'. **ReelBlend Podcast**, 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgKVrC-Lq3I&ab_channel=ReelBlendPodcast>.

_____. Titane - Julia Ducournau Q&A. **Landmark Theatres**, Califórnia, 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3pXH1HpFMw&ab_channel=LandmarkTheatres>.

EVA não dorme. Direção de Pablo Agüero. Argentina: Canana Films, Haddock Films e JBA Productions. 85min, son., color.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O corpo e as tiranias do espírito na ficção contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 33, p. 11–24, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9580>>. Acesso em: 24 ago. 2023.

_____. O corpo e o passado insepulto na ficção latino-americana do século XXI. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-11, mar./abr. 2022.

_____. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FINAZZI-AGRÒ, E. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 179–190, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9952>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico**; As heterotopias. Posfácio de Daniel Defert e tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-l Edições, 2013.

_____. O nascimento da medicina social. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021, p. 73-91.

FUSER, M. C. Editorial. **TECCOGS** – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 24, p. 6-13, jul./dez. 2021.

GAGNEBIN, J. M. Escrituras do corpo. In: KEIL, I. TIBURI, M. (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 119-143.

GÉLIS, J. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 19-130.

GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.). **O que resta da ditadura?** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-149.

GÓES, R. **Casamata**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

GORINI, P. Corpos dissidentes: perspectivas de gênero e sexualidade na construção de um corpo político. **XV Enecult** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em

Cultura. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111651.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2023.

G'SELL, E. The Automotive-Erotic Body Horror of Titane. **Hyperallergic**, Nova Iorque, 4 nov. 2021. Disponível em: <https://hyperallergic.com/688982/the-automotive-erotic-body-horror-of-titane/>.

HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, Tomaz (Org. e trad.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HENRIQUES, A. **Tempos de acaso**: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo / Aline Henriques ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Comunicação Social, 2005

HERITAGE, S. Body shock: why Cronenberg's kidney stones could be the saviour of NFTs. **The Guardian**, Londres, 28 abr. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/apr/28/body-shock-why-cronenbergs-kidney-stones-could-be-the-saviour-of-nfts>.

HILL, M. Escatológicos, nossos corpos performáticos??? In: SANTOS, A. L.; ROLLA, M. P.; LARSEN, N. **Outra presença**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014, p. 33-44.

HUYSEN, A. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACOB, P. Filme 'Mormaço' usa o corpo doente como metáfora de uma cidade em ruínas. **Casa Vogue**, São Paulo, 9 mai. 2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2019/05/filme-mormaco-usa-o-corpo-doente-como-metafora-de-uma-cidade-em-ruinas.html>.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2013.

_____. TV PUC-Rio: David Le Breton interpreta os sentidos do corpo. **TV PUC-Rio**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JviC2DjTk4A&ab_channel=TVPUC-Rio.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KAFKA, F. **O veredicto e Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KEHL, M. R. Tortura e sintoma social. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.). **O que resta da ditadura?** A exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-133.

_____. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, I. TIBURI, M. (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 9-19.

KER, J. O grito da Amazônia em Uýra Sodoma. **Híbrida**, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/drag-quem/o-grito-da-amazonia-de-uyra-sodoma/>>.

KIFFER, A. Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação. **Revista Dramaturgias (UNB)**, n. 18, p. 127-154, dez. 2021.

_____. Um só ou vários corpos. In: _____. (Org.). **Sobre o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 9-23.

KRENAK, A. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

LAQUEUR, T. Corpos, detalhes e a narrativa humanitária. In: HUNT, L. (Org.). **Anova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 239-277.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, 2001. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em: 9 ago. 2023

MANUEL, A. Entrevista com Antonio Manuel | AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5SlmZDcECPw>>.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MICHAUD, Y. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 541-565.

MORAES, E. R. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MORAES, G. Aura – Corpo enquanto incerteza. **Prêmio PIPA**, 2019. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/Aura-O-corpo-enquanto-incerteza-issu-Aura-Aoru.pdf>>. Acesso em 25 de nov. de 2022.

MOREIRA, C. A. "Mormaço" fala de política e especulação imobiliária como motes de horror. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 ago. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/08/mormaco-fala-de-politica-e-especulacao-imobiliaria-como-motes-de-horror-cjl2kq82z02xc01qk2jv3v0c5.html>>.

MORMAÇO. Direção de Marina Meliande. Brasil: Duas Mariola Filmes e Enquadramento Produções, 2018. 94min, son., color.

MENDES, I. Crítica: “Crimes of the Future”. **A Toupeira**, 14 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.atoupeira.com.br/critica-crimes-of-the-future/>>.

NEON. **Titane**, 2021. Disponível em: <<https://neonrated.com/films/titane>>.

NOLFI, J. Titane director reveals how she made a 'monstrous' metal car baby via car sex. **Entertainment Weekly**, Nova Iorque, 7 out. 2021. Disponível em: <<https://ew.com/movies/julia-ducournau-titane-car-baby-pregnancy/>>.

OCUPAÇÃO dos artistas premiados do PIPA 2022: Vitória Cribb. **Prêmio PIPA**, 2022. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2022/10/ocupacao-dos-artistas-premiados-do-pipa-2022-vitoria-cribb/>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

ODIER, F. S. Performance: um gênero indisciplinar na arte contemporânea. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 15, n. 35, p. 288-312, 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21666>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

OLIVEIRA, J. S. O corpo como memória: os filhos de Hiroshima. **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Universidade Positivo, 2017. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1593-1.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

OLIVIERI-GODET, R.; GARCIA, M. Apresentação: literatura e ditadura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 60, p. 1–5, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30752>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

ORTEGA, F. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PIRES, E. Si. **Tradição delirante**: produtores e produção de arte na contemporaneidade / Ericson Siqueira Pires ; orientador: Júlio César Valladão Diniz. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004.

POST MORTEM. Direção: Pablo Larraín. Chile: Autentika Films, Canana Films e Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010. 98min, son., color.

POWER, T. David Cronenberg on Crimes of the Future and why he sees body horror as 'the body beautiful'. **CBC Arts**, Toronto, 3 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.cbc.ca/radio/q/friday-june-3-2022-david-cronenberg-teiya-kasahara-and-more-1.6473386/david-cronenberg-on-crimes-of-the-future-and-why-he-sees-body-horror-as-the-body-beautiful-1.6476342>>.

PRECIADO, P. B. O feminismo não é um humanismo. Traduzido por Charles Feitosa, com revisão técnica de Alessandro Sales e Paulo Oneto. **O Povo**, Fortaleza, 24 nov. 2014.

RAHE, Nina. Uýra Sodoma: a cobra das águas amazônicas diante da degradação ambiental. **seLecT**, 23 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/>>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

RANCIÈRE, J. **Tempos modernos**: arte, tempo, política Tradução de Pedro Taam. - São Paulo : n-1 edições, 2021.

REYES, X. A. **Body Horror**. In: _____. **Body Gothic**: Corporal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film. Cardiff: U of Wales, 2014, p. 52-74.

RIBEIRO, T. Por um antropomorfismo dilacerado: Georges Bataille e a arte contemporânea. **Revista Análogos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 316-328, 2019.

SANTAELLA, L. As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, D. (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 65-93.

SCARAMUCCI, M. Monumentos precários: luto (im)possível e lápides de papel em *K.: relato de uma busca*. **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 60, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/rzYRpwgpWZYKgPpLMVf4w8w/abstract/?lang=pt#>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. Exposição “Hiatus” e a violência ditatorial na América Latina. **Jornal da USP**, São Paulo, 8 dez. 2017. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/exposicao-hiatus-e-a-violencia-ditatorial-na-america-latina/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

_____. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 13–34, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9942>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

TAUBIN, A. Gross Clinic: Amy Taubin talks with David Cronenberg about Crimes of the Future. **ArtForum**, Nova Iorque, v. 60, n. 10, 2022. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/202206/amy-taubin-talks-with-david-cronenberg-about-crimes-of-the-future-88615>>.

TENTATIVAS de retorno. Direção e performance: Aorua. Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OOBRv4dEfY&ab_channel=AuraAoru>.

TETSUO – O homem de ferro. Direção e roteiro: Shinya Tsukamoto. Japão: F2, Japan Home Video e K2 Spirit, 1989. 67 min, son., p&b.

TICOULAT, F.; LOPES, J. P. S. (Org.). **Eco-lógicas latinas**. São Paulo: Act. Editora, 2022.

TITANE. Direção: Julia Ducournau. Roteiro: Julia Ducournau, Jacques Akchoti, Simonetta Greggio. França: Kazak Productions, Frakas Productions e Arte France Cinéma, 2021. 108min, son., col.

UÝRA, a força da natureza. In: CONTOS de vida e morte. Roteiro de Sascha Porto e Gabriel de Andrade. Direção de Paulo Maciel e Uyra Sodoma. Brasil: Cumbuca, 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=930111774009042>>.

VALIS, N. Asclepio. **Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia**, v. LXIII, n. 2, p. 349-378, jul./dez. 2011.

VALLS, A. L. M. O corpo torturado. In: KEIL, I. TIBURI, M. (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 265-272.

VECCHI, R.; DALCASTAGNÈ, R. Apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 11–12, 2014. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9941>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

VEIGA, E. Paixão de Cristo: como foi a morte de Jesus, segundo a ciência. **BBC News Brasil**, Bled (Eslovênia), 1 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56609774>>.

VELISCATELO, G. A aura do fragmento. **Prêmio PIPA**, 2017. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/A-aura-do-fragmento-2017.-Guihermina-Velicastelo-para-Prop%C3%A1gulo-N1-Aura-Aoru.pdf>>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

VIANA, I.; SANTOS, T. C. C. Limites das identidades e devir monstruoso queer: uma conversa com Judith Butler. **Caderno Espaço Feminino**, v. 35, n. 1, p. 438–460, 2022.

VIEIRA, H. Aula MANIFESTO CIBORGUE com Helena Vieira. **Pausa Para o Fim do Mundo**, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zpd83_R0MTw&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo>.

WALKER, B. Is Body Horror the New Intimacy?. **Hyperallergic**, Nova Iorque, 9 jan. 2023. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/790028/is-body-horror-the-new-intimacy/>>.

WALSH, R. Essa mulher. In: _____. **Essa mulher e outros contos**. Tradução de Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 19-30.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu, 2018.