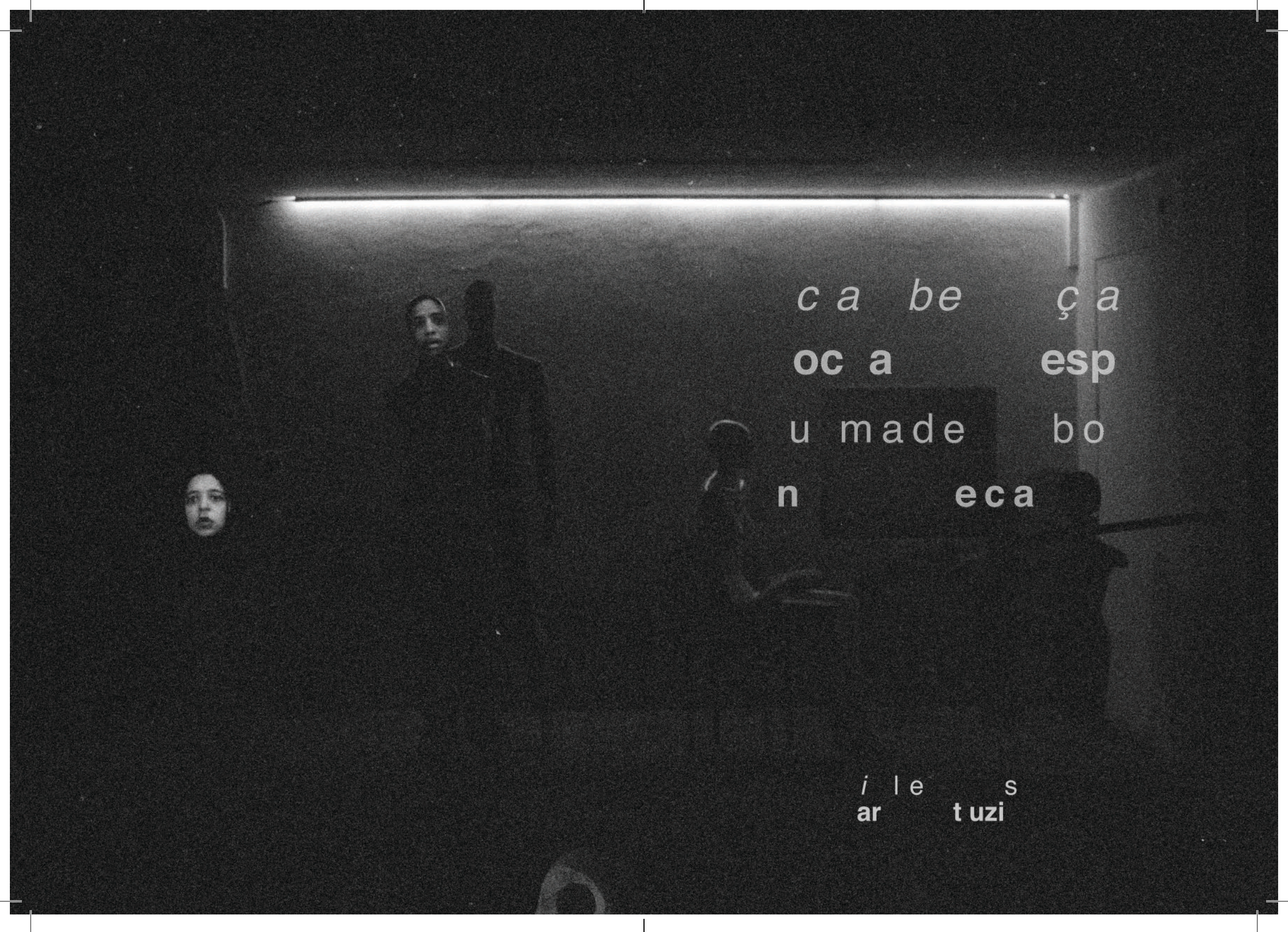






c a *be* *ça*

oc a **esp**

u made bo

n **eca**

i l e *s*
ar **t uzi**

cabeça oca espuma de boneca

introdução	7
I. dentro da cabeça oca	
o dispositivo: as máquinas celibatárias	12
cena	23
II. penetrando a espuma de boneca	
corpo de tubo de ensaio:	
a construção de um organismo fragmentado	49
manequins: i. o corpo ideal	55
ii. <i>unheimlich</i>	61
III. anexos	
botchat as the new <i>un coup de dés</i>	73
dramaturgia: cabeça oca espuma de boneca	xx
índice de imagens	80
referências bibliográficas	82
agradecimentos	85

Introdução



Através de diversos fragmentos e ensaios mais ou menos disparatados, estes textos constroem uma espécie de corpo esquisito que dá sustentação e preenchimento aos trabalhos que venho desenvolvendo nos últimos anos e, em especial, a peça *cabeça oca espuma de boneca*, apresentada no final de dois mil e dezenove. A estruturação formal da sequência de fragmentos se dá mais por contato – por choque – do que uma busca por mediar a relação dos textos e ideias apresentadas em relação aos trabalhos desenvolvidos. Essa costura aparente e tosca entre as partes deve dizer também dos próprios objetos e abre mais possibilidades de encaixe do que se fossem assinaladas de maneira direta entre causa e uma suposta unívoca consequência.

Dessa maneira, procedimentos de recortes e colagens – sem aparar as pontas – e apropriação de imagens e textos (teóricos ou poéticos) fazem parte tanto da constituição das obras e do texto dramaturgico, quanto da estruturação deste trabalho escrito. Com o risco de apresentar um texto excessivamente quebradiço e pouco lubrificado, são intercaladas reflexões históricas da constituição do teatro e da arte com quebras abruptas para o cotejamento com o processo de concepção de *cabeça oca espuma de boneca* e outros trabalhos. Diferentemente da *Caixa Verde* (1934) de Marcel Duchamp, esses ensaios não pretendem abarcar um entendimento minucioso de cada detalhe da peça ou do conjunto de obras, muito menos explicar qualquer coisa sobre elas. Não se trata também de oferecer uma gênese ou mito fundador. Mais do que conceber teses e tratados críticos, brotam tateantes formulações incubadas.

Talvez menos como um exímio acadêmico e mais como um fissurado colecionador, o conjunto de autores e passagens que são evocados nesses textos, devem formar uma paisagem na qual as figuras de interesse dos trabalhos habitam ou de onde as questões conceituais partem. Essas afinidades que se constituem, para além de estabelecer um contexto histórico e crítico, inserem os trabalhos em perspectiva, com uma série de outros acontecimentos e escolhas estéticas. Assim como acontece com os bonecos ventríloquos, utiliza-se a boca de outrem, nas incontáveis citações, para fazer destas, as suas próprias palavras.¹ Revivem assim, os mortos e os vivos.

¹ Esse procedimento foi explorado de maneira mais extremada na palestra-performance apresentada na VERBO (Galeria Vermelho, São Paulo, 2018). Nesta ocasião, a fala era completamente formada por um conjunto fragmentado de citações, que

Na segunda parte dessa publicação, um conjunto de trabalhos independentes, mas que também se relacionam com a peça, serão apresentados em meio a outros temas que atravessam a produção. De maneira geral, a obra parece interessada em uma série de problemáticas inerentes à história da arte, em especial questões relacionadas à escultura a partir da modernidade e as questões de imagem até a contemporaneidade, atravessando é claro, temas dos mais distintos que excedem um suposto campo específico e delimitado das artes plásticas como: gênero e corpo; naturalidade e artificialidade. No entanto, se esses assuntos tocam também os interesses da arte é por que ela sempre atravessou e foi atravessada pelas questões mais pungentes de seu tempo.

Portanto, mais do que um livro monográfico, essa publicação funciona quase como uma espécie de caderno de anotação, onde as coisas que alimentam o trabalho estão contíguas ao seu próprio desenvolvimento. A imagem antropofágica – que aparece de fundo na dramaturgia da peça, aliás – pode indicar uma maneira de lidar, vorazmente, com essa série de evocações. Isto é, não apenas sua imagem é incorporada enquanto narrativa, mas o procedimento formal de deglutir é assumido com as devidas substituições simbólicas que o corpo toma, consumindo também, portanto, uma série de atributos que são exteriores daquela fisicalidade: também interessa o que está ausente.

De forma semelhante, a figura do Dr. Frankenstein e de seu “monstro” elaborados pela escritora britânica Mary Shelley, também são motivos da temática e ilustram ferramentas de uso. A ideia de *samplear* fragmentos de corpos para constituir uma figura enquanto deixa-se a costura a vista, faz parte da cultura de uma geração que convive com um espaço *open-source* onde a ideia burguesa de propriedade intelectual é *transgredida* por uma vontade de se apropriar das mais distintas e estimulantes fontes disponíveis.

No desejo de não categorizar o que seria *cabeça oca espuma de boneca*, entre uma experiência que estaria contida dentro do universo das artes plásticas ou cênicas, performativas, cinemáticas entre outras (ou também pela falta de interesse de encaixar esse trabalho em algum desses formatos); me pareceu que poderia habitar próximo ao *informe*, na intersecção dessas coisas. É justamente neste lugar, das dissoluções de distinções que, conforme insistia Georges Bataille, o *informe* se encontra, compartilhando um terreno fértil



variavam de um diálogo de Sócrates no século IV a.C. até textos de Paul B. Preciado e Donna Haraway. Esse texto fragmentado se chocava a um vídeo também formado apenas pela sobreposição de vídeos apropriados. Tendo como ponto de partida comum a temática da sexualidade, esse conjunto de palestras apresentadas pelo grupo *Depois do Fim da Arte* foram divididas em quatro partes, a saber, corpo, trabalho, arquitetura e coisa.

de exploração. Adubado pela *baixeza* que este autor reivindicava, tomemos este termo não apenas pela sua relação com uma figuração escatológica, mas como uma *operação*, como sugere Yve-Alain Bois. Portanto, o que interessa não é, neste caso, forma nem conteúdo, mas uma operação que desloca esses dois termos.² “Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma.”³

Portanto, se podemos nos referir à *cabeça oca* como uma peça teatral, é tão somente por que interessava apropriar um tipo de convenção onde o público senta em uma espécie de arquibancada improvisada e assiste uma série de acontecimentos que se desenrolam em algum tipo de “palco”. Esse acordo tácito com o público e a estrutura espacial, era o que interessava no dispositivo do teatro e foi também por esse motivo que passei a me referir a esse trabalho como contendo algo de “teatral”.

Interessava também, enquanto especulação artística, entender como cada trabalho se relaciona no espaço e entre eles. Dentro da vida curta que as peças de látex têm, observa-las ganharem vida dentro de uma apresentação parecia dar um sentido específico no tempo e no espaço para esses corpos que tão logo se desmanchariam no sol. Alguns trabalhos que já haviam sido mostrados em exposições dentro de espaços tradicionais se apresentavam agora em um outro contexto e, depois dessa breve temporada, viveriam parcialmente clonados dentro de uma videoinstalação em três canais que registrava esse acontecimento.

Em resumo, através de diversos dispositivos que animam objetos na ausência de atores, *cabeça oca espuma de boneca* explora as inquietantes possibilidades de projeção de um corpo ausente em peças antropomórficas e no próprio espaço. Sem indicar um protagonista e um desenvolvimento narrativo tradicional, os fragmentos de (não)acontecimentos torna a atenção do espectador dispersa entre a dessincronia de imagens e sons que mimetizam, em alguns momentos, uma certa “vivacidade”, todavia mediada.

Figuram corpos, bonecos, manequins e fantasmagorias das mais diversas, explorando a repetição e a substituição enquanto formas poéticas e

estratégias de construção e modificação do corpo. Em uma espécie de sistema encerrado em si mesmo, é alimentado por tensões entre impulsos e restrições, desejo e controle. É um desenvolvimento de trabalhos anteriores, que se anima dentro do próprio ambiente de produção, ao longo de aproximadamente quarenta e três minutos, numa grande instalação no tempo e espaço. Os dispositivos que regulam a obra são transparentes e sua precariedade denuncia giros em vão de uma máquina que está prestes a fugir do controle.

Apesar da centralidade do corpo enquanto imagem, mesmo dos sons produzidos, seus resquícios são sempre a marca de uma ausência. Para além da subjugação desses corpos a tecnologias desmaterializantes e da diluição da ideia de corporeidade dentro de uma virtualidade luminosa, a peça explora um imaginário ligado a interioridade doméstica e aos exercícios infantis de imaginação. Essa familiaridade deslocada, no entanto, desperta um sentimento de estranhamento frente a esses objetos (in)animados.



² Ver BOIS, Yve-Alain. *The use value of “Formless”*. In: BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User’s Guide*. New York: Zone Books, 1997. p.15

³ BATAILLE, Georges. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018. p.147 Sobre essa fragmentação do texto que está sendo proposta, Yve-Alain Bois nos lembra que “praticar sacrifício e desmembramento requer algum tipo de organização (ninguém era mais metódico que Sade, cujo “valor de uso” Bataille queria recuperar; e, como observamos, a desordem suprema do “dicionário” da *Documents* camufla uma estratégia cuidadosamente premeditada).” BOIS, Yve-Alain. *Op. Cit.* p.21

I. O dispositivo: as máquinas celibatárias

a ≠

Durante quase dez anos (1912-1923), o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) dedicou-se a um projeto que ficou conhecido como “O Grande Vidro”, mas cujo título original é *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*?⁴. Dentro dessa composição, foram apontadas algumas possibilidades de funcionamento – também pelo próprio artista⁵ – disso que parece comportar-se, simbolicamente, quase como uma máquina.⁶ Para além de se interessar em produzir uma obra que não se pautasse no “efeito retiniano” que a pintura apresentava no momento, “não é necessário buscar demasiado longe a origem dos mecanismos delirantes de Duchamp, a união destas duas palavras – mecanismo e delírio, método e demência – evoca a figura de Raymond Roussel”⁷

⁴ A tradução do título da obra de Duchamp em questão é controversa. Frequentemente traduzido como “A noiva despida por seus celibatários, mesmo”, o título em português deixa escapar um jogo de palavras crucial – que sempre foi muito caro ao artista – trata-se da palavra *même*, ao final, cujo significado literal é mesmo”, mas homófona à expressão *m’aime*, isto é, “me ama”. A obra faz parte da coleção do Philadelphia Museum of Art.

⁵ A “Caixa Verde” (*La Boîte Verte*, 1934), com sua coleção de 93 documentos, reproduções em fac-símile de folhas manuscritas, imagens, desenhos e notas (de 1911 a 1915), foi produzida pelo artista (Ed. Rrose Sélavy) e esboça uma série de pensamentos e notas preparatórias a cerca da obra em questão. Assim como a obra, esse objeto-texto deve ser entendido como uma chave incompleta; seus textos e notas são, a seu modo, “outro quebra-cabeças, signos dispersos que devemos reagrupar e decifrar.” PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2008. p.31

⁶ A relação entre corpo e máquina estava sendo explorada por diversos artistas europeus no início do século XX, tendo uma atenção especial pelos artistas que circulavam pelos grupos que se convencionou chamar de “surrealismo” e “dadaísmo”.

⁷ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2008. p.16 Carrouges também dedica uma parte dos seus estudos para aproximar a obra de Roussel com a máquina celibatária de Duchamp. Rosalind Krauss também rememora esse momento inaugural, quando em uma noite de 1911, Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia e Gabrielle Buffet-Picabia compareceram a essa bizarra apresentação teatral. “Foi extraordinário”, diria Duchamp mais tarde, referindo-se àquela noite. “Havia no palco um modelo e uma cobra que se movimentava levemente – era a absoluta loucura do inesperado. Não me lembro muito do texto. Na verdade, nem prestamos atenção nele.” CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel*

que provocou forte impressão em um grupo de artistas com sua peça *Impressões da África* (1911).

A descrição simbólica de cada um dos termos da *Mariée* exigiria um olhar atento e alongado, decifrando a posição e a função narrativa de seus componentes; mas tomemos emprestado um resumo elaborado por Octavio Paz sobre o funcionamento dessa máquina:

“A Noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido, filtrado pelos cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona dos tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato.”⁸

Esse mesmo autor indica que a origem de todo esse “movimento erótico-mecânico” é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo. Esse mecanismo, no entanto, impõe também uma distância entre a Noiva e os solteiros, não permitindo um contato direto entre eles. Esse processo erótico constitui um “mundo auto-suficiente”⁹ que gira em uma operação circular onde tudo começa no Motor-Desejo da Noiva e termina nela, por fim despida, experimentando uma possível sensação de distensão e gozo. Esse circuito é fruto de sua “imaginária máquina que o seu Motor projeta”¹⁰.

Em relação ao título, “usar a palavra solteiro (*célibataire*) em lugar da que pareceria normal, noivo ou pretendente, indica uma separação infranqueável entre o feminino e o masculino”, isto é: “o solteiro não é nem sequer

Duchamp. Apud. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.85

⁸ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2008. p.35 Os nomes das personagens, assim como a narrativa proposta estão todos descritos pelo artista em sua *Caixa Verde*.

⁹ Id. Ibid. p.36

¹⁰ Id. Ibid. p.40. “a Noiva está condenada a ser Virgem. A maquinaria erótica que põe em movimento é inteiramente imaginária, tanto por que os seus machos não têm realidade própria, como porque a única realidade que ela conhece e a conhece é reflexa: a projeção de seu Motor-Desejo.”

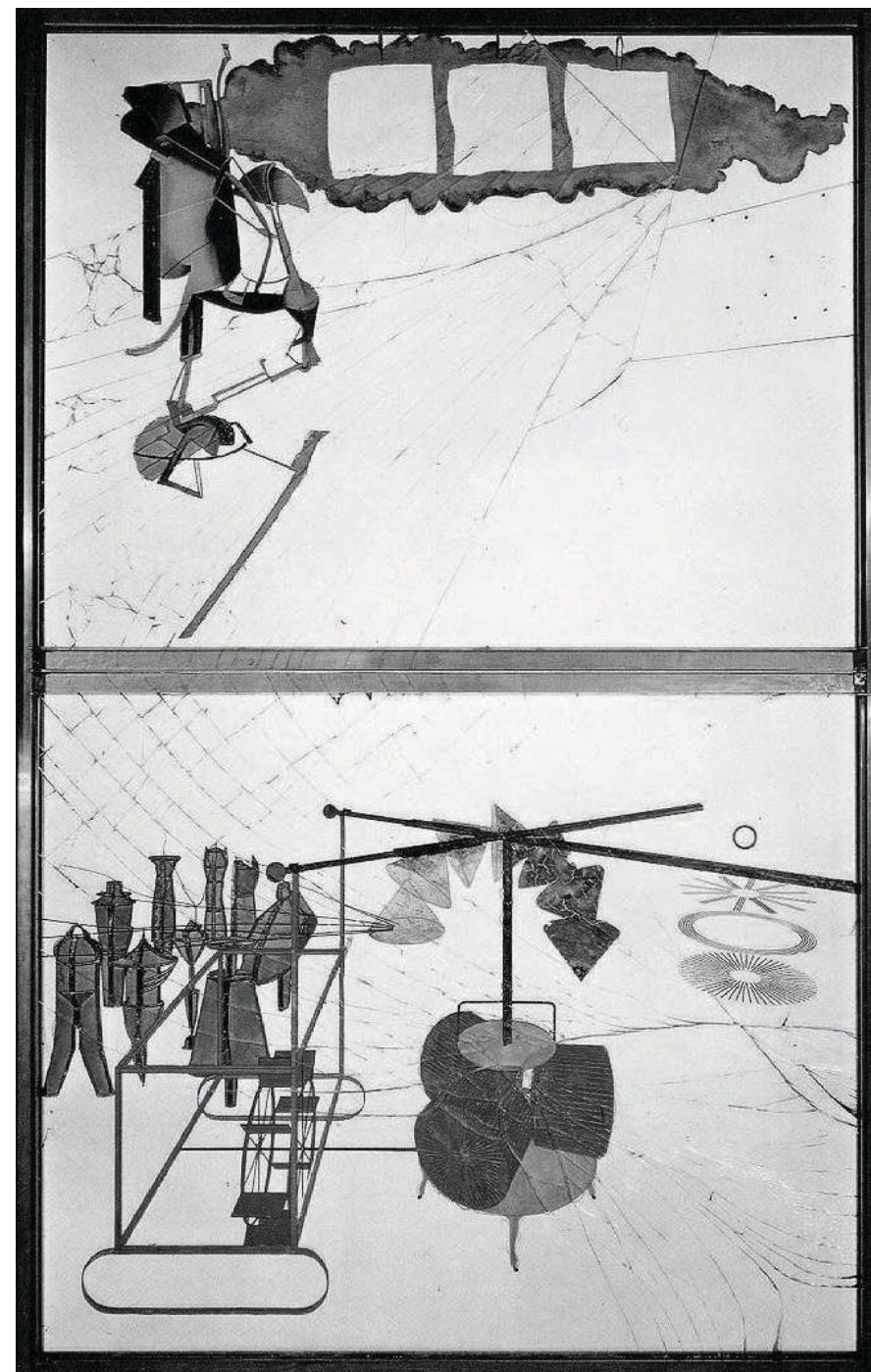
pretendente e a noiva não será nunca desposada.”¹¹ Essa questão parece colocar em jogo, para além do distanciamento mencionado, uma impossibilidade de consumação. De fato, a atividade erótica está menos ligada com essa consumação do que com uma tensão implicada pelos elementos dessa máquina e seus tortuosos mecanismos.

Figura que circulava entre o meio surrealista, Michel Carrouges (1910-1988), dedica seus estudos às “máquinas celibatárias”. Em seus primeiros esboços sobre as ditas “máquinas”, Carrouges traça uma relação entre a obra de Marcel Duchamp e uma série de máquinas que aparecem na literatura de Franz Kafka (1883-1924), principalmente em *Na Colônia Penal* (1914) e em *A Metamorfose* (1912). “Duchamp, quase não é necessário destacar, estava plenamente consciente da característica erótica oculta de sua obra. Quanto a Kafka, apesar da aparência austera, jurídica e sádica da *Colônia*, as aproximações detalhadas que pudemos fazer com a obra de Duchamp bastam para mostrar que sua máquina não é apenas um aparelho de tortura, mas é também uma máquina celibatária.”¹² Segundo o autor, “Suas duas grandes máquinas têm, primeiramente, esse caráter de mito do celibato pelo fato de representarem, sob um aspecto mecânico e obscuro, o processo sexual” mas também – e isso seria uma figura cara ao artista francês – “pelo fato de a conjunção das testemunhas oculistas e do ofuscamento do respingo representar o complexo do observador”¹³. Nesse ponto, onde o caráter sexual se encontra com um aparelho de morte acompanhado por um observador, para além da aproximação de Michel Carrouges com o círculo surrealista, suas ideias indicariam também uma relação com a concepção de erotismo batailliano.

¹¹ Id. Ibid. p.31 “Não é de se estranhar que alguns críticos, influenciados pela Psicanálise, vejam no *Grande Vidro* um mito de castração, uma alegoria do onanismo ou a expressão de uma visão pessimista do amor: a união verdadeira é impossível.” Id. Ibid. p.40

¹² Id. Ibid. p.44 Se o primeiro ensaio do autor nesse texto procura aproximar as máquinas de Duchamp e Kafka, logo fica demasiado especulatório e parcial esses acercamentos. As leituras que torcem em demasia com o fim de aproximar deixaram também o artista francês com certo desconforto. Em carta de seis de fevereiro de 1950, Marcel Duchamp escreve para Michel Carrouges a respeito dos primeiros escritos que traçavam esse paralelo de sua obra com Kafka. O artista confessa que “As conclusões às quais chegou no campo da ‘significação interior’ me excitam, ainda que não concorde (ao menos no que diz respeito ao vidro).” Id.Ibid. 233

¹³ Id. Ibid. p.44 Outros trabalhos como o *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) colocam a questão do observador como pontos centrais. Ademais, as testemunhas oculistas que fazem parte do conto de Kafka também aparecem na composição do “Grande Vidro”.



$a' \neq$

A complexidade que o antropólogo francês Georges Bataille (1897-1962) implica nos seus estudos sobre o erotismo é vasta; aqui, o debate sobre o termo será limitado à uma questão específica de sua pesquisa. Para além dos sentidos “sagrados” e a relação com os interditos e suas transgressões, um dos aspectos centrais para a visão batailliana do erotismo é a ideia do sentimento de *continuidade*.

Em seu livro publicado em 1957, onde o autor contempla esse tema, diz: “se é verdade que o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo.”¹⁴ Pautando-se em exemplos biológicos aponta que “os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que provieram. [...] Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade.”¹⁵ A reprodução coloca em jogo, portanto, *seres descontínuos*.

“Na reprodução assexuada, o ser simples que a célula é se divide em certo ponto de seu crescimento. [...] O primeiro ser desapareceu. Essencialmente, ele está morto, uma vez que não sobrevive em nenhum dos dois seres que produziu. Ele não se decompõe à maneira dos animais sexuais que morrem, mas cessa de ser.”¹⁶ No entanto, a passagem entre o ser *a* e os seres *a'* e *a''* implica que entre os dois houve um *instante* de continuidade, que segue a morte do primeiro ser. “O primeiro morre, mas aparece, *em sua morte*, um instante fundamental de continuidade de dois seres.”¹⁷ Essa mesma continuidade não pode aparecer na morte dos seres sexuais.

“Mas a reprodução sexual, que em sua base coloca em jogo a divisão das células funcionais, do mesmo modo que na reprodução assexuada, faz intervir um novo tipo de passagem da descontinuidade à continuidade. O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas *se unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um

deles, dois seres distintos.”¹⁸

Esse sentimento de continuidade é um dos pontos fundamentais do erotismo para Georges Bataille. O enfrentamento ou o contato com essa continuidade pode aparecer de relance em diferentes práticas, seja na morte (sacrificial, quando é observada) ou no momento em que os indivíduos borram seus limites para se perderem um no outro. Aliás, morrer e sair dos limites são a mesma coisa. Isto é, ultrapassar os limites da vida descontínua é o sentido do erotismo que se abre frente à morte da individualidade. “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite.”¹⁹

Mas retomando os exemplos da reprodução assexuada, o autor sintetiza: “É, com efeito, erroneamente que a imortalidade é atribuída às células que se dividem. A célula *a* não sobrevive nem em *a'*, nem em *a''*, *a'* é outro que *a*, outro que *a''*”; positivamente, *a*, na divisão, cessa de ser, *a* desaparece, *a* morre. Não deixa vestígio, cadáver, mas morre. A pleora da célula acaba na morte criadora, ao final da crise em que a continuidade dos novos seres (*a' e a''*) apareceu, já que na origem eles não são mais que um, mas para logo se esquivarem em sua divisão definitiva.”²⁰

A busca por um sentimento de continuidade perdido em seres descontínuos parece ser central no entendimento da pulsão erótica para este antropólogo moderno. Todavia, se retomarmos o discurso de Aristófanes, no *Banquete* de Platão, seu elogio à Eros também parece indicar que essa potência viria de alguma vontade, saudosa, de unir-se à outra parte, para se confundirem num único ser, como era anteriormente o *andrógino*.

“Importa que compreendam primeiro a natureza humana e as características dela. Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero

¹⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p.36

¹⁵ Id. Ibid. p.36

¹⁶ Id. Ibid. p.37

¹⁷ Id. Ibid. p.38

¹⁸ Id, Ibid. p.38

¹⁹ Id. Ibid. p.53 A perda dos limites em direção ao sentimento de continuidade é a experiência própria da religião. “Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda, que é o momento decisivo da religiosidade.” P.137 A transposição desses limites também se relaciona à *transgressão* dos *interditos* que são dois termos caros ao autor. Essa transgressão, ela suspende o interdito sem suprimi-lo, funciona como a dialética expressa pelo verbo alemão intraduzível *aufheben* (superar mantendo).

²⁰ Id. Ibid. p.121

comum, composto do macho e da fêmea. Dele nada mais resta do que o nome, caído em desprezo. A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos fechavam-se em círculo. Cada um desses seres era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas. Um pescoço torneado sustinha dois rostos, semelhantes em tudo. Uma era a cabeça em que se opunham dois rostos. Os corpos ostentavam quatro orelhas e um par de genitais; a exemplo destes, dobrados, eram os outros órgãos. Andavam eretos como os homens de agora em qualquer direção que se locomovessem. Quando empreendiam corrida veloz, cambalhotavam. De pernas erguidas, formavam uma roda. Rolavam célebres com seus oito membros estendidos. Três eram os gêneros. O gênero masculino primitivo era descendente do sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois gêneros em si mesmo descendia da lua, dotada de características desses dois astros. Lembravam os genitores na circularidade e no deslocamento. Terríveis na força e no vigor, extraordinários na arrogância, desafiaram os deuses. Escalar o céu, tentativa que Homero atribui a Efialtes e Oto, era projeto deles, hostis aos celestes. Zeus e outros deuses, ao deliberarem sobre as medidas a serem tomadas, esbarraram num impasse. Se os extinguissem e fulminados os fizessem desaparecer como os gigantes, sumiriam as homenagens e os templos erigidos pelos homens. De outra parte, inconcebível seria tolerar a insolência. Ao cabo de cansativa deliberação, sentenciou Zeus: 'Julgo ter encontrado um recurso para preservar os homens e, enfraquecendo-os, deter a insolência. Seccionarei agora cada um em dois para torna-los mais fracos e mais prestativos a nós, visto que serão mais numerosos. Andarão eretos, sustentados por duas pernas. Se mesmo assim, a nosso juízo, continuarem insolentes, se não se aquietarem, desferirei outro golpe para deixá-los saltitantes numa perna só'. Com esse decreto, Zeus cortou os homens em dois como se partem sorvas para conserva ou como se dividem ovos à crina. A cada golpe, Apolo, sujeito a ordens, virava o rosto e o pescoço partido na direção do corte com o objetivo de tornar mais ordeiro o homem ciente de sua própria mutilação. Foi-lhe ordenado em seguida curar as feridas. Apolo mudou-lhes a posição do rosto, puxos a pele de todos os lados para o ventre, nome atual, como se faz para produzir uma bolsa. Os movimentos dirigiam-se decisivos ao centro, deixando uma abertura, agora chamada umbigo. As pregas restan-

tes, ele as alisou para produzir o peito com um instrumento semelhante ao usado pelos sapateiros para alisar o couro sobre a fôrma. Deixou algumas, as que contornam o ventre e o umbigo, lembrança da condição antiga. Como a natureza humana foi dividida em duas, cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser. Morriam de fome e de inércia porque não queriam fazer nada separadamente. Quando morriam uma das partes, a sobrevivente procurava outra e a estreitava nos braços. A meia-mulher procurava outra meia-mulher (mulher agora), o meio-homem procurava outro meio-homem e assim se aniquilavam. Condoído, Zeus ideou outro recurso. Transportou as partes pudendas para frente. Eles as traziam, como agora, fora do corpo, mas geravam e se reproduziam não unidos um com o outro, mas em comercio com a terra, como as cigarras. Com o sexo para frente podiam gerar um com o outro, o macho na fêmea. O propósito era este: se o enlace fosse de um homem com uma mulher, haveria descendência e a constituição de uma família, mas se dois homens se abraçassem, a conjunção os devolveria tranquilos ao trabalho, às outras ocupações do dia a dia. Eros, que atrai um ao outro, está implantado nos homens desde então para restaurar a antiga natureza, faz de dois um só e alivia as dores da natureza humana. Cada um de nós é, portanto, a metade complementar de outro (um símbolo). Somos como uma das partes de um linguado cortado ao meio, dois formando um. Cada qual anda à procura de seu próprio complemento. Os que são um pedaço daquele ser misto, o andrógino, gostam de mulheres, origem de muitos adultérios. As mulheres desejosas de homens procedem dessa variedade, fonte de adúlteras. A mulher fragmento da mulher primitiva não pensa em homem; sente-se, entretanto, atraída por mulher. Essa variedade gera as companheirinhas. O homem que é pedaço do macho primitivo corre atrás de homem. Ainda juvenzinhos, porções do macho primitivo, gostam de homens."²¹

a”

As imagens oferecidas pelo discurso de Aristófanes confrontadas com essas máquinas celibatárias (e de tortura ao mesmo tempo, no caso de Kafka)

²¹ PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011. pp. 61-67

remetem, de alguma maneira, à primeira cena da peça *cabeça oca espuma de boneca*, apresentada pela primeira vez em um galpão em São Paulo, no final de dois mil e dezenove.

Dentro do espaço onde essa peça se desenvolvia, um cabo esticava para os lados dois corpos de látex que estavam unidos pelas costas. Inicialmente largados ao chão, esse corpo único começa a ser içado pelo sistema de dois motores auxiliados por um contrapeso – formado por mais um conjunto de peças produzidas em látex com a forma de membros – que se movimentava lentamente, criando tensão entre os corpos que eram estirados para lados opostos. No limite da suspensão, depois de um tempo dilatado de desdobramento, esse corpo andrógino se rompe em duas partes.

Após a cisão, que é acompanhada pelo som do impacto no chão e da queda de iluminação quente que penetrava as janelas, os corpos continuam sendo arrastados cada qual para seu lado. Um deles tem um curto caminho até o motor mais próximo que o puxava; o outro deve percorrer um longo percurso no decorrer da peça, atravessando todas as cenas seguintes, em paralelo. O caminho que essa pele percorre, desenha as laterais e limites do “palco”, sobe ao segundo andar até ser retomada na cena final. É, portanto, o primeiro dispositivo que rege a peça e traça um contorno narrativo cíclico (algo que também acontecia na *Mariée*) uma vez que, ao final a mesma pele que se rompeu retorna ao lugar de início, como que sob uma pulsão de retorno.

De maneira geral, esses dispositivos mecânicos além de proporcionarem uma relação com o tempo própria deles, ora com desencadeamentos simultâneos, ora focando a atenção do espectador para detalhes específicos de cada cena, eles criavam um apelo central de dramaticidade: a possibilidade imanente da falha e do descontrole. Lidando com mecanismos imperfeitos, a impossibilidade de prever as eventuais falhas adicionava uma tensão para a experiência do espectador. De alguma maneira, essa dimensão destrutiva de alguns dos mecanismos parecia poder fugir do controle e assumir a potência autodestrutiva, como a *Homenagem à Nova York*, de Yves Tinguely (1925-1991).²² Nos termos dessas máquinas e objetos, ganhar vida é perder o controle.

Talvez um tanto de acordo com a leitura de Octavio Paz sobre os mecanismos de Duchamp, essa “humanidade” não é corporal. “São máquinas sem vestígios humanos e, não obstante, seu funcionamento é mais sexual do

²² Essa performance autodestrutiva foi apresentada no dia 17 de março de 1960 no jardim de esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A intensa vida dessa máquina era o motivo de sua autodestruição, segundo o próprio artista.

que mecânico, mais simbólico do que sexual. São ideias ou, melhor, *relações* – no sentido físico, no sexual e no linguístico: proporções e, em virtude da lei circular da metáfora, contraposições. *São máquinas de símbolos*.”²³

Uma outra concepção para esses sistemas de mecanismos de relações e simbologias pode ser oferecida pela ideia de *dispositivo*, tal como apresentada por Giorgio Agamben (1942-). O filósofo italiano conceitua que “o termo *dispositivo* nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.”²⁴ Relacionado com alguns processos normativos generalizados por Michel Foucault (1926-1984), Agamben acrescenta que um dispositivo pode ser “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.”²⁵

Na fase extrema do desenvolvimento capitalista que vivemos, é possível verificar um ilimitado crescimento de dispositivos que se proliferam em uma gigantesca acumulação de processos de subjetivação. “Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo.”²⁶ Nesse sentido, os dispositivos, por serem máquinas que produzem subjetivações, são também máquinas de governo.

Cabe entender dentro desse processo, quais são os dispositivos que regem esses corpos “inanimados” que ocupam o espaço da peça *cabeça oca espuma de boneca*. Se Agamben analisa que os dispositivos atuais com os quais lidamos nesse momento “não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação”²⁷, os dispositivos controladores dos “protagonistas” dessa peça, não tratando-se de humanos, seriam processadores de falsas subjetivações?²⁸

²³ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* pp.15-16.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo*. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p.38

²⁵ Id. Ibid. p.40

²⁶ Id. Ibid. p.42

²⁷ Id. Ibid. p.47 Agamben sinaliza como urgente a profanação dos dispositivos. Isto é, da “restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado”, para que seja possível intervir sobre os processos de subjetivação.

²⁸ “As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real.” Id. Ibid. p.48



II. a cena

Quando a atriz e pesquisadora Lucienne Guedes propõe os (*contra*) *dispositivos*, ela busca trazer de volta a necessidade de profanação dos dispositivos, tal como Agamben argumenta em seu texto, para dentro da aplicação do termo nas artes cênicas.²⁹ O uso dessa ideia, ou mesmo, da concepção de *procedimentos* de cena, assume também o sentido de um conjunto de regras ou indicações que regem a cena de maneira mais ou menos rígida.

Essa profanação, ou a tomada de controle de dispositivos pelos artistas da cena podem assumir diferentes graus de autoridade de acordo com a proposição. É evidente que no caso de *cabeça oca espuma de boneca* a construção dos dispositivos não se dirigia a outros seres humanos, de maneira a encontrar como única e instigante resistência, as falhas e condições materiais do próprio sistema do dispositivo.

Para além do mecanismo descrito que inicia com o rompimento do corpo andrógino e seu circuito ao longo da peça, cada nova cena era regida por uma série de dispositivos distintos que animavam esses objetos. A centralidade do elemento material frente a uma estrutura narrativa fragmentada, coloca uma ênfase no termo *opsis*, em relação ao *mythos*. Embora seja leviano querer dissociar completamente um termo em relação ao outro, que sempre guardam um vínculo indelével (um tanto como a dualidade de *forma e conteúdo*, dentro das discussões das artes plásticas), uma série de artistas modernos começaram a investigar as potencialidades da cena de maneira mais autônoma em relação à literatura dramática. A título de esclarecimento, o termo *mythos* refere-se aqui ao elemento literário da peça, sua estrutura narrativa ou a trama; enquanto *opsis* seria aquilo que se relaciona com a visualidade e materialidade do espetáculo.³⁰

Alguns autores modernos, como Edward Gordon Craig (1872 – 1966) e Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) procuraram estabelecer uma relação distinta com o papel do ator dentro do palco. Ambos pareciam incomodados com a maneira como o ator enquanto sujeito transparecia demasiadamente em seus papéis. Ao assistir uma encenação de Hamlet, o dramaturgo belga

²⁹ FAHRER, Lucienne Guedes. *Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa*. São Paulo: L. G. Fahrer, 2016. 283 p.

³⁰ Ver RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

dizia que o personagem “*não estava ali*. Não era sequer uma aparência. [O ator] Estava prestes a dizer aquilo que não pensava e por toda noite se agitaria na mentira.”³¹ Tudo aquilo que o ator era enquanto sujeito manchava, na opinião de Maeterlinck, sua interpretação: “Eu via sua saúde e seus hábitos, suas paixões e suas tristezas; ele colocava diante de mim e em torno de si próprio seu nascimento e sua morte, suas recompensas e seus castigos, seu inferno e seu céu, toda a sua eternidade, e em vão tentava chamar minha atenção às vibrações de uma eternidade que não era sua e que sua simples presença havia tornado quimérica.”³²

Parece haver aqui um gosto particular pelo texto dramaturgico enquanto forma pura. Na tradução do texto ao ato tantas coisas se transformam e acrescentam e é como se Maeterlinck estivesse preso numa nostalgia da centralidade do *mythos* que ao tornar-se representação encenada perderia sua beleza. “A cena é o lugar onde morrem as obras-primas, porque a representação de uma obra-prima apoiada em elementos acidentais e humanos é antinômica.”³³ Essa declaração, ou mesmo dizer que “toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem”³⁴ apoiam a ideia de que esse dramaturgo tentava constituir um “teatro de andróides” como propõe o título de seu texto.

Por outro lado, uma vez que Gordon Craig assume que “o acidental é um inimigo do artista”³⁵, que já parece ser uma posição equivocada de saída, ele conclui que: “portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais.” É curioso que ao tratar da necessidade da ausência do ator, ou sua substituição por outro objeto, seja em Maeterlinck ou Craig, essa vontade parece ser em relação a sua (do ator, ou do corpo) falta de perfeição que supostamente as outras artes dominariam, como se não fossem feitas também pelo corpo. A diferença para com a estética da ausência de Heiner Goebbels (1952-) é que para o compositor alemão o que está em jogo não são as falhas do corpo humano que devem ser eliminadas da cena, mas a ausência enquanto proposição poética.³⁶ É claro que considerando as vertentes simbolistas, no plano do drama moderno, “ocorre uma su-

blimação dos aspectos físicos [...], o que denota indiretamente esse recalcque, ou essa tentativa de supressão de um corpo indesejado. No caso específico do simbolismo de Maeterlinck, por exemplo, se dá na busca de uma presença estática ou mecânica, suporte de uma dramática que evoque uma dimensão metafísica.”³⁷

Quase como prevendo uma relação com o lugar da ausência, mesmo que completamente distinta da que viria a ser proposta depois, Maeterlinck afirma que “O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem tem vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável.”³⁸ Prossegue especulando “É difícil prever por meio de quais seres ausentes de vida o homem deveria ser substituído na cena, mas, aparentemente, as estranhas sensações experimentadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam nos ter colocado, há tempos, na trilha de uma arte morta ou nova. Assim, teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria anular a identidade do herói.”³⁹ Dentro desse espectro simbolista que viria a servir de base para as formulações de Freud sobre o *inquietante* (*unheimlich*)⁴⁰, o dramaturgo conclui seu texto-manifesto dizendo:

“O terror que inspiram esses seres, semelhantes a nós, mas visivelmente dotados de uma alma morta, esse terror provém do fato de serem absolutamente privados de mistério? Do fato de não terem a eternidade à sua volta? Esse terror, precisamente fruto da privação do terror que existe em todo o ser vivo, tão inevitável e tão comum, que sua supressão nos amedronta, como nos amedrontaria

³⁷ RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015. p.51

³⁸ MAETERLINCK, Maurice. *Op. Cit.* p.92. Jacques Rancière está interessado nesse “estatuto da palavra surda, expressão de um ‘querer’ inconsciente do ser.” Ele diz sobre Maeterlinck que “Talvez seja preciso apenas, para encarnar essa palavra no palco, um novo corpo: não mais o corpo humano do ator/personagem, mas o de um ser que ‘tivesse a aparência da vida sem ter vida’, um corpo de sombra ou de cera ajustado a essa voz múltipla e anônima. E disso ele [Maeterlinck] extrai a ideia de um teatro de andróides que faz comunicar o devaneio romanesco de Villiers de L’Isle-Adam com o futuro do teatro: a supermarionete de Edward Gordon Craig ou o teatro da morte de Tadeusz Kantor.” RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 40-41

³⁹ MAETERLINCK, Maurice. *Op. Cit.* p.92

⁴⁰ Esse termo será discutido com maior profundidade na sessão de título “*unheimlich*”, na segunda parte da publicação.

³¹ MAETERLINCK, Maurice. MOLER, L. B (trad.). *Um teatro de Andróides*. Pitágoras 500, v. 3, n. 1, p. 89, 29 abr. 2013.

³² Id. Ibid. p.89

³³ Id. Ibid. p.91

³⁴ Id. Ibid. p.91

³⁵ CRAIG, Edward Gordon. RIBEIRO, A (trad.). *O ator e a supermarionete*. Sala Preta, v. 12, n. 1, p. 102

³⁶ As proposições de Goebbels em relação à estética da ausência serão discutidas com maior profundidade adiante.

um homem sem alma ou um exército sem armas? É algo em nossas roupas comuns cobrindo corpos sem destinos? Somos aterrorizados pelos gestos e pelas palavras de um ser semelhante a nós porque sabemos que esses mesmos gestos e palavras, por causa de uma exceção monstruosa, não ecoam em lugar algum e não indicam a escolha de nenhuma eternidade? É pelo fato de não poderem morrer? – Não sei; mas a atmosfera de terror em que se movem é a atmosfera própria do poema; são os mortos que parecem nos falar com vozes solenes. É possível, enfim, que a alma do poeta, não encontrando mais o lugar que lhe era destinado, agora ocupado por uma alma mais poderosa que a sua – já que todas as almas possuem exatamente as mesmas forças – é possível, então, que a alma do poeta ou do herói não se recuse a descer, por um momento, em um ser, cuja alma ciumenta não lhe impeça a entrada.”⁴¹

Craig, por sua vez, e de maneira semelhante, exclama para que “Excluam o ator e excluam os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. [...] Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a *supermarionete*, podemos chama-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor.”⁴² Essas marionetes seriam impassíveis, não desenham nenhum tipo de reação ao público, “Podem chover aplausos, ou somente gotejar: seus corações não disparam, nem ralentam, seus gestos não se exasperam ou desordenam; ou ainda se coberta de flores e elogios, a protagonista mantém seu rosto solene, belo e distante como sempre”⁴³ Para ele, seu famigerado objeto cênico, o *ubber-marionetten* “não competirá com a vida, ela irá além dela. Seu ideal não será o carne e osso, mas o corpo em êxtase.”⁴⁴ Propugnava, mais do que eliminar o corpo de ator, por “uma presença que estivesse liberta da função dramática e pudesse significar algo por si mesmo, no imediato da fruição espetacular.”⁴⁵ Segundo Luiz Fernando Ramos, “o que essa hipótese sugere é que, superar o preconceito identificado desde Platão

contra o ato interpretativo do ator, só foi possível na medida em que se configurou no século XX uma clara vertente antidramática, ou uma negação do teatro como forma narrativa a serviço da literatura ou do drama.”⁴⁶

A partir de então, veríamos uma série de encenadores que apostariam no cobrimento do ator por grandes convenções sintéticas, quase a fazer desaparecer o ator daquele corpo, como é o caso, talvez, do uso instrumentalizado de seus atores pelo encenador estadunidense Robert Wilson (1941-).

Como indicado, é Gordon Craig que se proporá – profundamente inspirado em Mallarmé – o trabalho de pensar sobre o puro espetacular “ou sobre o teatro como uma arte totalmente autônoma da literatura dramática e com suas próprias leis e princípios.”⁴⁷ E dentro da relação entre *mythos* e *opsis* que foi esboçada anteriormente, “o teatro da segunda metade do século XX, a partir de Artaud⁴⁸ e Brecht, mas principalmente com Beckett e Kantor, não fez outra coisa senão atualizar essa potencial autonomia do espetáculo frente ao drama.”⁴⁹ Mais recentemente, alguns encenadores – como o já citado Robert Wilson, mas também Romeo Castellucci e Susanne Kennedy – radicalizaram a perspectiva da cena absolutamente autônoma, concretizando espetacularmente, os sonhos de Mallarmé e Craig.⁵⁰

⁴⁶ Id. Ibid. p.52

⁴⁷ Id. Ibid. p.29

⁴⁸ Artaud propunha também um teatro que tirasse suas potências dos elementos cênicos e que pudesse então incidir sobre o espectador “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” ARTAUD, Antonin. *O teatro da crueldade*. In: *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.114 Sobre o teatro da crueldade, a artista alemã Hito Steyerl diz que “It was in Artaud’s view something as a practice that “wakes up nerves and hearts through which people experience immediate violent action. Something that inspires through fierily magnetism and so on, and so on”. So, he wanted to create a stage where overwhelming sounds and bright lights would sort of stun and shock the audience’s sensibilities and completely immerse them in theatrical experience. And this is what he calls the “theatre of cruelty”, and he defines that cruelty, he said: was not basically human cruelty in the sense that people are trying to hurt one another, but a kind of sensual cruelty and he very precisely named as “the cruelty *things* can exercise against us”. STEYREL, Hito. *Bubble Vision*. Palestra na Penny Stamps School of Art & Design, da Universidade de Michigan, 2018.

⁴⁹ RAMOS, Luiz Fernando. *Op. Cit.* p.30 “Baseando-me apenas em suas obras espetaculares e no caráter inventivo que ambas [de Tadeusz Kantor e Robert Wilson] partilham, arrisco sugerir que, enquanto o primeiro produz o desencantamento do sonho de Craig, quase que anunciando a decadência e o esgotamento daquele projeto, o segundo, em contrapartida, simultânea e paradoxalmente, representa o apogeu deste mesmo projeto ou sua plena realização.” Id. Ibid. p.171

⁵⁰ Luiz Fernando Ramos também aponta que o Teatro da Vertigem “desdobrou o

⁴¹ Id. Ibid. p.92 para Maeterlinck “O homem não pode falar a não ser em nome de si mesmo e não tem o direito de falar em nome de uma multidão de mortos.”

⁴² CRAIG, Edward Gordon. *Op. cit.* p. 116

⁴³ Id. Ibid. p.117. A título de rigor, essa figura ideal, deveria ser um autômato independente de qualquer manipulação humana. Uma marionete ainda é controlada pelo falho ser humano que pode apressar seu gesto ou tremer suas pernas em uma situação inadequada.

⁴⁴ Id. Ibid. p.118

⁴⁵ RAMOS, Luiz Fernando. *Op. Cit.* p.52

Ao invés da substituição do ator por um mecanismo ou uma *supermarionete*, Tadeusz Kantor (1915 – 1990) passou a utilizar bonecos e manequins como objetos complementares ao ator. O diretor polonês afirma que “Não penso que um *manequim* (ou uma *figura de cera*) possa ser o substituto de um ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais.”⁵¹ Esses bonecos potencializavam a vida do ator, marcando seu oposto. “Passei a me interessar pela natureza dos *manequins*. [...] tinham um papel muito específico; eram uma espécie de prolongamento imaterial, alguma coisa como um órgão complementar do ator, que era seu “proprietário”. [...] eram *duplos* dos personagens vivos” – e aqui a ideia de duplo deve remeter novamente ao seu aspecto inquietante que interessou também vários artistas da primeira metade do século XX – “como se fossem dotados de uma *consciência* superior, alcançada ‘depois da consumação de sua própria vida’. Esses manequins já estavam visivelmente marcados pelo selo da *morte*.”⁵²

A aparição desse novo corpo vinha da convicção, para Kantor, “de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem.” Por esse motivo, o manequim tornou-se um *modelo* que “encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos um modelo para o ator vivo.”⁵³ Essa concepção de que “o conceito de *vida* só pode ser re-introduzido na arte por meio da *ausência de vida* no sentido convencional (ainda Craig e os simbolistas)” parece anteceder também a potência do que viria a ser a estética da ausência proposta por Heiner Goebbels, uma vez que tomamos o conceito de *vida* diretamente ligado à presença humana.

projeto de Craig em circunstâncias contemporâneas”. Destaca “uma possível interpretação desse contributo como ponto notável de um fio que remete a Craig e a sua sonhada cena.” RAMOS, Luiz Fernando. *Três leituras críticas e a possibilidade de juntar Vertigem e Gordon Craig*. In: *Teatro da vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp.245-246. Rememorando em uma entrevista para o Volksbühne, Susanne Kennedy diz que “One of the most moving performances I ever saw was Romeo Castellucci’s *Rite of Spring*, where there were only machines on stage who were dancing to the music of Stravinsky. They moved in a kind of ballet and sprinkled white powder on stage. The powder was an industrially-made one taken from ground-up bones, used as fertilizer. Maybe this state of imperceptibility is a specific kind of bliss: the ultimate getting rid of ourselves. Maybe this offers us a chance to arrive in the midst of the creative power of Life itself. What seems like the ultimate paradox: losing oneself to (re)connect with life. This is not an easy concept to grasp for us. In fact, it is not a concept at all and there is nothing you can grasp. You have to do it, experience it, practice it, experiment with it.”

⁵¹ KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.201

⁵² Id. Ibid. p.200

⁵³ Id. Ibid. p.201



No caso de Kantor, no entanto, os dois termos do dito “objeto-ator” sempre aparecem conjugados. Isto é, ou o ator está embalado⁵⁴ em algum tipo de objeto de cena, que modifica completamente suas características, ou um objeto é carregado pelo ator, como na “Classe Morta” onde os manequins são carregados quase como que duplos dos atores, não independentes.

O que foi proposto em *cabeça oca espuma de boneca*, tem mais a ver com a autonomia desses objetos em relação ao ator. Mesmo que ele [o ator, ou a figura humana] ainda esteja implicitamente pairando sobre o objeto, ainda

⁵⁴ Tadeusz Kantor, a partir de 1956, começa a pesquisar possibilidades de embalagens para seus atores, configurando uma disposição em palco artificial e que “tivessem possibilidades de autonomia.” p.49 Esses sacos, comuns, abarrotados, pobres sacos, mais tarde pacotes atados por barbantes, enfim envelopes, atraem para si essa situação completamente desinteressada pois eles cobrem o objeto (figura), o ocultam. São também objetos/materiais condenados ao desprezo, são a “escória” da hierarquia de objetos. A embalagem ou seu procedimento usado, sua função, atribui um caráter estranho e provocante ao objeto embalado “A própria ação do *empacotamento* esconde em si [...] um gosto pelo desconhecido e pelo mistério” Id. Ibid. p.51 Aqui podemos lembrar também da obra de Man Ray “O enigma de Isidore Ducasse” (1920).

é como *ausência*.⁵⁵ Nas proposições de Kantor, o figurino ou suas *embalagens* formam um *continuum* com o corpo do ator, não apenas cobrindo, mas constituindo-o internamente, tornando o dentro e o fora indistinguível. Nesse sentido, ainda parece existir uma certa transitividade entre o orgânico e o inorgânico, enquanto o tipo de imaginário que se constituiu nessa peça [*cabeça oca*] é dominado pelos objetos. Os bonecos do artista polonês não tomam o lugar do ator, mas são o seu duplo, replicando suas características, são distantes e próximos ao mesmo tempo.

Mas diferentemente de Kantor, ao invés “de oferecer uma autoconfirmação tanto ao sujeito que performa como àquele que percebe, um “teatro da ausência” pode ser capaz de oferecer uma experiência artística [...] que não necessariamente se situa em um encontro direto (com o ator), mas em uma experiência através da alteridade.”⁵⁶ Ou seja, na proposição de Heiner Goebbels, sem mais a identificação direta com o ator, essa relação de alteridade não se coloca diretamente com alguma coisa, mas é uma “relação indireta e triangular por meio da qual a identificação teatral é substituída por um confronto bastante inseguro com um terceiro mediado, algo a que poderíamos chamar de o outro.”⁵⁷ Retirando também a centralidade do *mythos*, Goebbels parece apostar na potência do *opsis*: “Em um teatro assim o espectador é envolvido em um drama da experiência ao invés de assistir a um drama no qual relações psicologicamente motivadas são representadas por figuras no palco.”⁵⁸

Em seu “texto-manifesto” da *estética da ausência*, Goebbels apresenta alguns pontos que podem integrar essa ideia de ausência dentro do teatro. De maneira simplificada, são eles:

- I. O desaparecimento do ator/performer do centro de atenção.
- II. Como uma divisão da presença entre todos os elementos envolvidos – vocês poderiam chamar isso de uma polifonia dos elementos (no sentido atual de uma espécie de voz independente da luz, do espaço, dos textos, dos sons).

⁵⁵ De qualquer maneira, o manequim sendo feito à imagem do ser humano, e as imagens projetadas levando sempre isso em consideração, o corpo humano enquanto ser “vivo” é frequentemente evocado, assumindo uma certa fantasmagoria frente ao objeto. Obviamente, em relação a dualidade de *mythos* e *opsis*, a peça experimentava muito mais as qualidades formais e visuais do espetáculo do que a construção textual.

⁵⁶ GOEBBELS, Heiner. *Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas*. Questão de Crítica, Vol. VIII, nº 66, 2015. p.325

⁵⁷ Id. Ibid. p.326

⁵⁸ Id. Ibid. p.318

- III. Como uma divisão da atenção do espectador para um protagonista coletivo, com performers que frequentemente ocultam seu significado individual ao se virarem de costas para o público;
- IV. Como uma separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de seus instrumentos;
- V. Como uma dessincronização entre ver e escutar, uma separação ou divisão entre o palco acústico e o visual;
- VI. Como a criação de espaços intermediários, espaços de descoberta, espaços que permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam;
- VII. Como um abandono da expressão dramática
- VIII. Como um centro vazio: literalmente, como um vazio no centro do palco, significando a ausência de um foco visualmente centralizado, mas também como a ausência do que chamamos de um “tema” claro ou mensagem de uma peça
- IX. Como a ausência de uma história.
- X. E a última, mas não menos importante ausência, pode ser entendida como o ato de evitar as coisas em relação às quais criamos expectativa, as coisas que vimos, que escutamos, que geralmente são feitas no palco.

Essa série de pontos foram centrais – embora não tenham funcionado como guia ou parâmetro – para a concepção de *cabeça oca espuma de boneca*. Cada um dos pontos mencionados parece ecoar em escolhas formais que estavam sendo tomadas durante o processo. Indagações do compositor alemão como se “a atenção do espectador aguentará o tempo suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença de um ator?”⁵⁹ atravessam também as inquietações de *cabeça oca*. Esse vazio de atenção centralizada, por outro lado, pode dar lugar a um senso de descoberta por parte dos espectadores que, não sendo mais guiados por algum responsável em cena, tomam para si a tarefa de descobrir por si mesmos dentro de um vazio que abre a liberdade das possibilidades.

Em uma estratégia distinta em relação a presença do ator em palco, a diretora alemã Susanne Kennedy (1977-) prefere transformar os próprios atores em figuras completamente modificadas em alguns tipos de *avatares* que parecem completamente alienígenas em relação a figura humana tradicional. Em suas montagens que são repletas de cores vibrantes que caracterizam uma cultura de massa contemporânea, seus atores cobertos de máscaras humanas,

⁵⁹ Id. Ibid. p.324



ao invés de falar, performam uma espécie de *lip-sync* junto ao áudio gravado e por vezes distorcido que é reproduzido nas cenas. Assim como propunha Goebbels em relação à voz, a diretora alemã diz “Eu vejo um teatro em que a voz não pertence mais ao corpo, o rosto não é mais o transportador de emoções [...] no final, o ator se torna imperceptível.”⁶⁰

Suas peças, como *Woman in Trouble* ou *Virgin Suicides* (ambas de 2017), expõem o vazio da vida neoliberal com suas adolescentes como ídolos floridos em um palco que se encontra entre o santuário e o shopping. Essa mistura entre elementos naturais e artificiais repõem um tipo de estética e debate que atravessa as ideias de *biotecnologia*, modificação genética, o *ciborgue*, entre outros.⁶¹ Luiz Fernando Ramos utiliza o termo *biotecnologia* para

desenvolver a ideia de uma prática possivelmente “transgênica” dentro das artes performáticas. Para além das implicações que serão apresentadas por Paul Preciado posteriormente, esse autor retoma um entendimento mais tradicional quando diz que a biotecnologia se refere ao “processo bioquímico em que um determinado DNA é reeditado, em função de uma necessidade celular do organismo onde habita.” Com algum cuidado, o autor tenta aproximar as novas possibilidades biotecnológicas com campos limítrofes da linguagem que não teriam suas fronteiras claras dentro das artes plásticas ou do teatro, por exemplo. Essas possibilidades transgênicas – usando como metáfora operativa a engenharia genética – são realizadas por alguns dos encenadores mais inaugurais do século alargando os territórios e construindo novas situações possíveis.

Como exemplo, o autor brasileiro entende formalmente o *Cremaster Cycle* (1994-2002) do artista estadunidense Matthew Barney (1967-) como “um tipo peculiar de *mimesis* performativa contemporânea, talvez nomeada de transgênica, em que cada um desses campos dá lugar a uma forma amplia-

⁶⁰ Tradução livre do original em inglês “I see a theatre where the voice no longer belongs to the body, the face is no longer the conveyor of emotion,” she has written. “In the end, the actor becomes imperceptible.” disponível em entrevista para o Volksbühne.

⁶¹ Com um gosto pelo choque produzido pelo contato direto com uma frase de outro contexto: “Pode-se dizer do surrealismo que ele explorou a possibilidade de uma sexualidade não fundada sobre uma ideia da natureza humana ou do natural, mas ao contrário fabricada, urdida de fantasias e representações.” KRAUSS, Rosalind. O

fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012 p.200

da de encenação. Ali convivem, destacados ou fundidos, em um organismo híbrido que, ao mesmo tempo, os amalgama e os contrasta.”⁶² A diferença para a *gesamtkunstwerk*⁶³ do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), para além da recusa à centralidade do *mythos* em sua obra, o trabalho de Barney “se caracteriza mais por justaposição do que por fusão”, enquanto o ideal wagneriano seria a fusão de todas as partes. Na perspectiva deste último “as artes se fundem num único amálgama, [...] fundidas no gesto dramático”, enquanto o projeto de Matthew Barney parece operar dentro de um sistema mais complexo e fragmentado baseado na imagem.

Ainda assim, o projeto seminal de Barney carrega um tom quase épico. Em *Cremaster*, mas também em toda sua produção, o artista explora um terreno rico de referências artísticas, literárias, biológicas e tecnológicas, chamando atenção para as “complexas exibições de fisicalidade e desejo, erotismo e mitologia, duração e épico, que se entrelaçam para apresentar uma síntese dramatúrgica da totalidade estética.”⁶⁴ As narrativas de Barney frequentemente são formadas por concepções de organismos fechados – instrumentos de gratificação narcísica – que tem seu lugar na história da arte do século XX. Como foi apontado, isso se manifesta na *Mariée* de Marcel Duchamp, “com suas sugestões de um ciclo masturbatório mecânico e incessante. Esse modelo onanístico e patentemente masculino aparece na trajetória de sensibilidades (ou obsessões) compartilhadas que se estendem de Duchamp a Barney.”⁶⁵

A prática de artistas como Matthew Barney coloca em relação uma grande variedade de materialidades e ferramentas para constituir o trabalho. Isto é, de um mesmo núcleo de ideias ou narrativas, são realizadas performances que são então registradas em vídeo e que são apresentadas em seguida em conjunto com uma série de objetos e esculturas produzidas (que foram utilizadas no processo ou não) que simbolizam aspectos importantes dessa

mitologia.⁶⁶

A questão é que, seja na forma ou em seus personagens ostensivamente artificiais, esses artistas parecem operar dentro de um universo onde o corpo aparece frequentemente cindido, seja entre a voz e o corpo, com seus membros *biotecnologicamente* modificados, ou pela espécie de prótese de maquiagem que potencializa seu sentido de vida.

“Deixe nossos corpos explodirem em milhares de fragmentos e depois refazer-se. Vamos nos tornar outra coisa, nos tornar mulher, animal, planta, máquina, molecular. O teatro pode ser um lugar ideal para começar. No palco, podemos assistir as pessoas mudar para diferentes estados e seres. O teatro - como toda arte - nos oferece um playground para experimentação. Eu vejo um teatro em que a voz não pertence mais ao corpo, o rosto não é mais o transportador de emoções, o corpo não pertence mais para o ‘Eu’ no palco. O texto não representa mais uma história e o ator está se movendo alegremente entre todos os diferentes estados do ser, levando o espectador a zonas desconhecidas onde ele próprio ainda não se atreve a ir. Talvez o teatro possa ser um espaço onde possamos praticar o nosso ‘tornar-se imperceptível’ através dos seres no palco. Vejo um teatro em que o protagonista não existe mais e o palco em que ele costumava ficar no centro de tudo, está preenchido com outros seres - humanos e não humanos. Eles falam com vozes e rostos que não são seus. Eles se comunicam em idiomas que ainda precisamos aprender.”⁶⁷

⁶² RAMOS, Luiz Fernando. *Op. Cit.* pp.172-3

⁶³ Termo elaborado e difundido por Wagner, que buscava criar uma “obra de arte total”, dentro de suas óperas. Criticando a centralidade tão somente da música, o compositor queria novamente (pois identificava sua existência na antiga tragédia grega) juntar as diferentes áreas das artes plásticas, da dança, do teatro e música, num todo coeso.

⁶⁴ OKWUI, Enwezor. *Portals and Processions: Matthew Barney's River of Fundament*. In: *Matthew Barney: River of Fundament*. Munich: Haus der Kunst, 2014. pp.234-235. Embora tenham sido apontadas diferenças da concepção de *gesamtkunstwerk* com a obra de Barney, a curadora Nancy Spector aproxima bastante isso que ela chama de um “sistema estético fechado”, essa espécie de “totalidade estética”, com a ideia de Wagner.

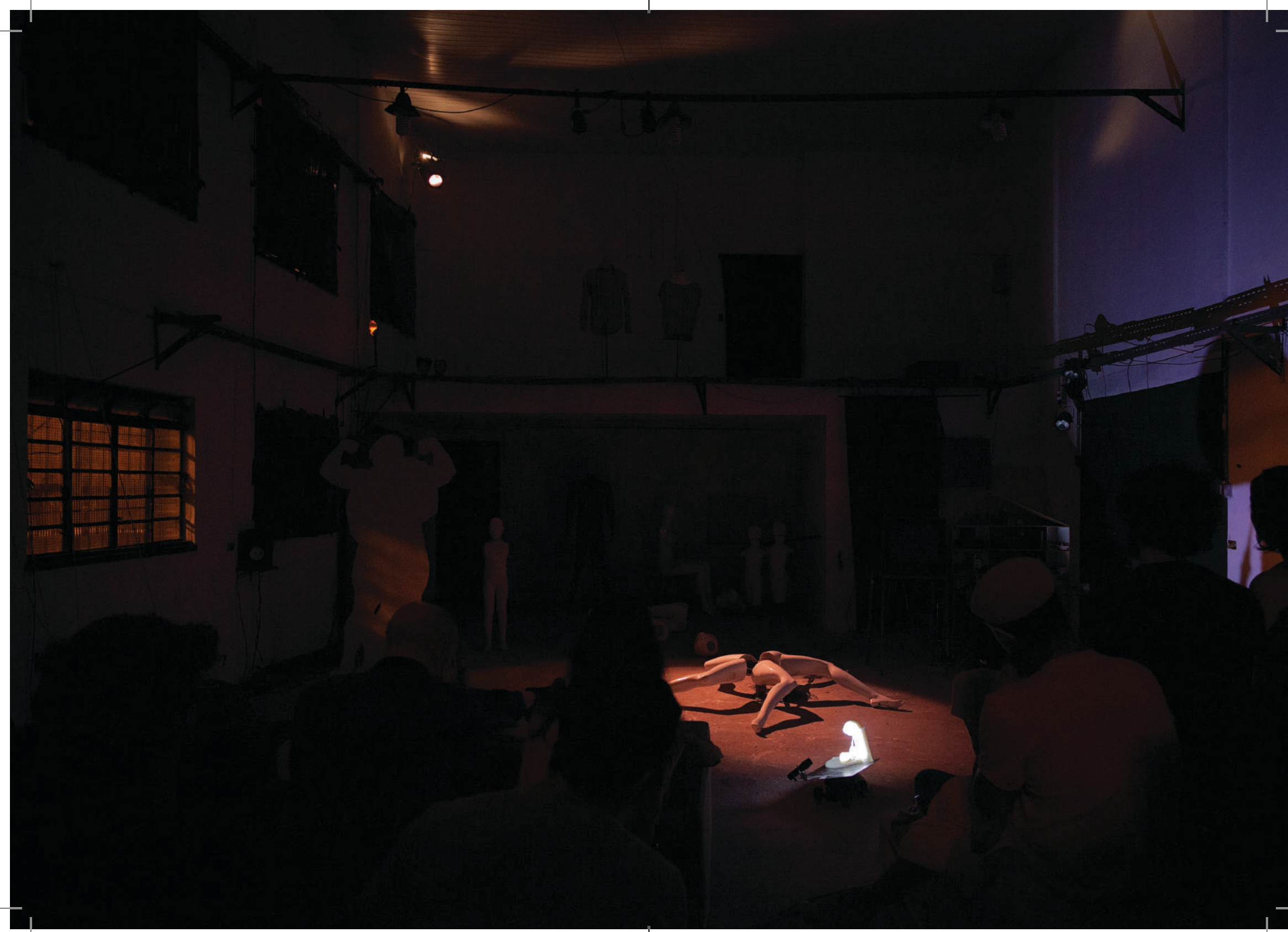
⁶⁵ SPECTOR, Nancy. *Introduction*. In: BARNEY, Matthew. *OTTO trilogy*. New Haven: Yale University Press, 2016. p.14

⁶⁶ Uma outra artista cujo universo é formado no limite de organismos complexos e sistemas fechados somado a elementos do mundo hiper-capitalista contemporâneo é a argentina Mika Rottenberg. Sua prática rigorosa também combina a produção de filmes que são instalados em estruturas arquitetônicas ou dispositivos escultóricos.

⁶⁷ KENNEDY, Susanne. *What can this 2500-year-old theatre ritual right now bring forth*. Berlin: Volksbühne website.









IA BV (CLEVERBOT2): Ok, tchau.







I. corpo de tubo de ensaio:
a construção de um organismo fragmentado.

Após a Segunda Guerra Mundial, os dispositivos tecnopolíticos que controlavam os corpos pareciam ter dominado uma série de novas tecnologias do corpo, como a biotecnologia, cirurgia, endocrinologia, engenharia genética entre outras. Embora suas representações [de um corpo modificado] vinham em um crescente desde o gótico inglês, com a figura marcante do Dr. Frankenstein criado por Mary Shelley (1797-1851), ou posteriormente *O curioso caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* do também britânico Robert Louis Stevenson (1850-1894); é na segunda metade do século XX que novas ferramentas de representação como a fotografia, cinema, televisão, internet e videogame, se infiltram e penetram como nunca a vida cotidiana. Trata-se também de “tecnologias biomoleculares, digitais e de transmissão de informação em alta velocidade. Esta é a era das tecnologias suaves, ligeiras, viscosas e gelatinosas que podem ser injetadas, inaladas – ‘incorporadas’”.⁶⁸

É também a partir do final do século XX que uma série de autoras que se enquadravam mais ou menos dentro das diversas perspectivas feministas começam a questionar pressupostos de gênero e naturalidade dentro do corpo humano. Talvez um dos mais intrigantes autores contemporâneos seja Paul B. Preciado (1970-) que diz que seus amigos *trans* “não se identificam com o termo *disfóricos* de gênero, e chamam a si mesmos de *piratas de gênero*, ou *hackers de gênero*. Eu pertencço a este grupo de usuários de testosterona. Somos usuários *copyleft*: isto é, consideramos os hormônios sexuais como biocódigos livres e abertos cujo uso não deve estar regulado nem pelo Estado nem confiscado pelas companhias farmacêuticas.”⁶⁹

Uma outra autora que investiga a relação entre uma “não-naturalidade” do corpo na contemporaneidade e as incorporações de diversas próteses na vida cotidiana é a americana Donna Haraway (1944-). Retomando a imagem do *ciborgue*, que dentro da ficção científica sempre mesclou o horror com uma intensa fascinação, a autora diz que essas figuras “são simultaneamente animal e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados. A medicina moderna também está cheia de cibor-

⁶⁸ PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1 Edições, 2017 p.85. Preciado está se referindo aqui, entre outras coisas, à testosterona em formato de gel que passou a utilizar em determinado ponto de sua vida.

⁶⁹ Id. *Ibid.* p.59

gues, de junções entre organismo e máquina”.⁷⁰ Mas deve ser claro, que o tipo de *ciborgue* que Haraway se dirige não tem nada a ver com àquele de nosso imaginário fantasioso, não tem nada a ver com “quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de vitaminas e suplementos para *bodybuilding*, olhar as máquinas para malhação e dar-se conta de que ela está em um lugar que não existiria sem a ideia do corpo como uma máquina de alta performance. Tem a ver com calçados atléticos.”⁷¹

A partir da ideia de *prótese*, termo caro tanto para Haraway como para Preciado, mas também com a imagem do *ciborgue* e a noção de *biotecnologia*, se propõe *exercícios com apoios em oito próteses* (2019), investigando a construção de novas possibilidades de corpo na contemporaneidade. Para a proposição dessa coreografia, o corpo abdica de sua verticalidade para experimentar novas possibilidades de movimentação do corpo em oito apoios – próteses de extensão, de modificação e condicionamento da experiência. Essas próteses construídas em ferro, fibra de vidro e silicone acopladas em joelheiras e cotoveleiras esportivas podem ser usadas (mas não somente) nas mãos, cotovelos, joelhos e pés. Com uma duração variável, o corpo se envolve com essas extensões em diferentes configurações, tremendo os músculos para manter-se suspenso, caindo, pousando o pé no chão, subindo novamente em outros pontos de apoio. Os aparelhos ortopédicos não são, aqui, reparadores de uma “anormalidade”, mas ampliam um corpo prenhe de possibilidades, que procura se equilibrar sobre um sistema precário.

Na contemporaneidade, onde o corpo está sendo atravessado por uma série de procedimentos médicos e dopado pelas mais distintas drogas farmacêuticas, ingerindo produtos elaborados por uma imensa indústria alimentícia, a ideia de naturalidade não parece tão crível quanto as propagandas nos querem fazer crer. Não só dentro do campo econômico-político do neoliberalismo feroz – pautado na imagem do *self-made man* – mas também nas decisões mais pessoais de constituição do nosso corpo, estamos construindo a nós próprios, como se estivéssemos em uma prateleira de supermercado, anexando informações *biotecnológicas* ao nosso corpo constantemente.

⁷⁰ HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* In: Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autentica, 2009. p.35

⁷¹ KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue” Um encontro com Donna Haraway. In: Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autentica, 2009. p.23

É também a partir da segunda metade do século passado que os esteroides anabolizantes entram no mercado farmacêutico – junto com o hormônio do crescimento – e “se tornam o hardware molecular de usuários famosos, como Arnold Schwarzenegger”⁷². A partir de então, uma série de tecnologias biomoleculares se encontram a venda, legal ou ilegalmente, dentro do mercado. Consequentemente, com o desenvolvimento de biotecnologias instantâneas facilmente consumíveis, “a ansiedade social e a especulação econômica que surgiram em torno do pênis durante a primeira década do novo milênio são inéditas. Hoje, mais do que usar o termo *falocracia*, faria mais sentido falar de *falocontrole* – referindo-se a esse conjunto de mecanismos farmacopornográficos que lutam por desenhar os limites da nova tecnomasculinidade.”⁷³

Portanto, com a facilidade de se *auto-desenhar* de acordo com os padrões impostos pela sociedade de consumo, cada vez mais absurdos, por uma quantia de recursos econômicos estratosférica (ou suas versões populares e mortíferas), surgiu essa nova obrigação: todo cidadão do mundo contemporâneo ainda precisa “assumir a responsabilidade ética, estética e política por seu desenho de si.”⁷⁴ Dentro desse universo, ao aceitar os termos de uso, o usuário declara sua fé em uma série de valores, programas e ideologias que transformam “todo o espaço social em um espaço de exposição para um visitante divino ausente, no qual os indivíduos aparecem tanto como artistas quanto como obras de arte auto-produzidas.”⁷⁵

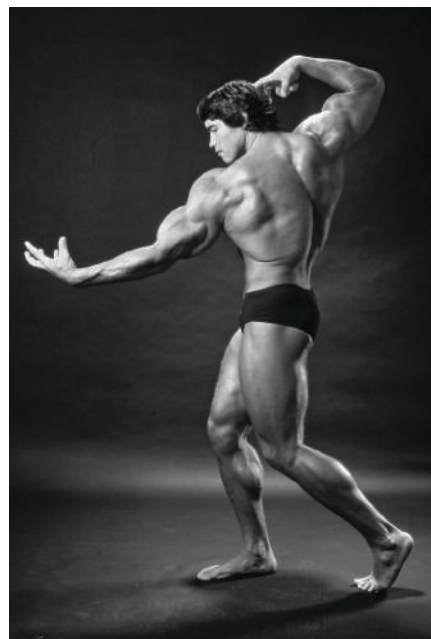
Retomando os dois desenvolvimentos de modificação do corpo apresentados, o *biotecnológico* que implica em mudanças estéticas e ontológicas, mas também as diferentes maneiras de representação do corpo nas novas mí-

⁷² PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1 Edições, 2017 p.186

⁷³ Id. Ibid. p.182 “A pesquisa hormonal é historicamente caracterizada por um segundo desequilíbrio biopolítico: enquanto o interesse farmacológico pelos testículos e hormônios masculinos apoia a representação normativa do corpo dos homens, associando-se desde o princípio a testosterona à juventude, à força, ao desejo sexual, ao vigor e à energia vital; os projetos de pesquisa sobre hormônios considerados femininos buscam apenas controlar a sexualidade das mulheres e sua capacidade de reprodução. A masculinidade é ainda produzida de acordo com um modelo de poder patriarcal soberano, ao passo que a feminilidade é regulada de acordo com um conjunto de técnicas biopolíticas destinado a controlar a reprodução da população nacional em termos higiênicos e eugênicos, impondo a redução do ‘desviante’ a partir de noções de classe, raça, sexualidade, doença e incapacidade.” Id. Ibid. p.182-183

⁷⁴ GROYS, Boris. *The Obligation to Self-Design*. Journal E-flux, 2008.

⁷⁵ Id. Ibid.



dias, o trabalho que toma o nome do atleta-ator-político *Arnold Schwarzenegger* (2019) atravessa de alguma maneira essas questões. Um recorte sobre uma chapa de PVC rígido soma quatro poses de Arnold Schwarzenegger. Sobre a silhueta dessas possibilidades são projetadas essas poses fotográficas alternadamente, em fades lentos de uma para a outra, mimetizando a movimentação que o modelo poderia ter em uma exibição de fisiculturismo. A sequência que se mantém em *loop* reitera uma ideia de superficialidade do corpo. Isto é, por mais que esse corpo seja dotado de uma volumetria extraordinária, é frequentemente visto enquanto imagem, foi feito para ser apreciado enquanto imagem, para alguns, de um corpo ideal. Essa bidimensionalidade é reforçada pela planaridade do suporte que habita um espaço intermediário entre a pintura (imagem) e a escultura (corpo).

Habitam o imaginário desses totens publicitários os heróis e atores de cinema, políticos e pessoas públicas, além de figuras *fitness* e atletas. De alguma maneira, Schwarzenegger incorpora todos esses papéis, que vai desde o memorável *Terminator* até sua atuação enquanto Governador do Estado da Califórnia e seu título enquanto Mr. Universe. De fato, encarna a imagem do *ciborgue*, seja em seus personagens ou na construção de seu corpo-máquina.

Em *cabeça oca espuma de boneca*, a figura de Arnold aparecia, em seus *fades* lentos, acompanhada de um texto que o próprio ator diz em um

documentário. Em um áudio original ele declara:

“Good bodybuilders have the same mind, when it comes to sculpting, then a sculptor has. If you analyze it, you look in the mirror and you say “Ok, I need a little bit more deltoids, a little bit more shoulders, to get the proportions right.” So, what you do is that you exercise and put those deltoids on. Whereas an artist would just slap on some clay on each side, and you know, that’s maybe the easy way, we go through an harder way, because we have to do in a human body, you know.”⁷⁶

Essa comparação com o artista deve aproximar também os ideais estéticos que esses dois profissionais tradicionalmente buscavam. É claro que o fisiculturista aqui está se referindo a um ideal clássico de proporções, equilíbrio e beleza que foi parâmetro para a produção escultórica helenística e foi retomada como modelo para os artistas do renascimento.

Se a produção de figuras como Arnold Schwarzenegger pode ser relacionado a estes desdobramentos da sociedade capitalista industrial (e dessa sociedade *farmacopornográfica* enunciada por Preciado), ela também é fruto, parcialmente, do ideal (proto) fascista, forjado na primeira metade do século XX. Evidentemente, não se pretende estabelecer causa e consequência tão diretamente entre os fatos históricos e uma série de desdobramentos estéticos – seria demasiado ingênuo e simplista pensar dessa maneira. Mas é possível entender as imagens do homem-máquina encarnado em *Robocop* (1987) ou o personagem de Schwarzenegger em *Exterminador do Futuro* (1984), e algumas explorações temáticas e formais das colagens de Max Ernst (1891-1976) e nas bonecas de Hans Bellmer (1902 – 1975) seguindo as sugestões de Hal Foster, para o qual estas últimas apresentam uma relação com a obsessão do corpo (proto) fascista *enquanto armadura*. O autor interpreta “essa armadura como uma prótese que serviu para sustentar uma imagem corporal despedaçada ou para apoiar uma construção arruinada do ego”⁷⁷ Não terminando com

⁷⁶ BUTLER, George (Dir.) *Pumping Iron*. Los Angeles: White Mountain Films, 1977 (83’, cor)

⁷⁷ FOSTER, Hal. *American Fou*. Cambridge: The MIT Press. *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp.67-68. Cabe indicar que a produção desses dois artistas citados se deu no período imediatamente após a Primeira Guerra Mundial e, no caso de Bellmer, durante a militarização nazista que levou à Segunda Guerra Mundial. A retomada de uma série de ideais pautados na figura do homem ariano e cercado por um ambiente profundamente moralista e autoritário, desenhavam um lugar bastante específico sobre a figura humana ao mesmo tempo em que era contraposta pelo esfacelamento (literalmente) da humanidade (da figura humana)

os desastres da guerra, nem com a transformação das culturas de consumo, a figura do corpo blindado com armadura permanece no imaginário da cultura estadunidense e, conseqüentemente (através da sua influência – *soft power*), de grande parte da indústria visual globalizada. Isto é, essa postura militarista não desapareceu, aliás, o mundo tem observado de maneira mais ou menos surpresa, o ressurgimento dessas facetas (das mais tenebrosas) que não sucumbiram com o suposto fim dos governos fascistas. Mas conforme rememora Foster, “em 1951, Lacan sugeriu que tais figuras blindadas ‘exteriorizam a concha protetora do ego [do homem homossexual], bem como do fracasso de sua virilidade.’”⁷⁸



frente às guerras. Sobre a configuração psicológica dos soldados das grandes guerras e as conseqüências traumáticas da guerra que resultavam em um ego cindido, ver OLIVEIRA, Fernanda Hamann de; HERZOG, Regina. *Guerra, violência e pulsão de morte: uma articulação não evidente*. IN: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 3, p. 593-601, 2010.

⁷⁸ FOSTER, Hal. *Op. Cit.* p.69

manequim:

I. o corpo ideal e o corpo fragmentado

Assim como os dramaturgos modernos desejavam (e grande parte da humanidade antes e depois deles) um corpo ideal que pudesse estar no palco sem defeitos, os atletas que constroem seu próprio corpo – os *bodybuilders* – também eram pautados por ideais clássicos que remontavam à figura de Hércules, com padrões de proporções e equilíbrio. Os ideais de beleza corporal, embora tenha observado algumas mudanças pontuais, permaneceu, ao longo da história, basicamente o mesmo até os dias de hoje. Na sociedade de consumo, as figuras tornam-se tão homogeneizadas quanto os produtos vendidos, cada qual responsável pelo seu (e de todos) *self-design*, que deve atender aos padrões que se tomou por *standard*, do ser humano branco.

Um dos objetos que reúne em si essas qualidades ideais e habita o próprio ambiente do consumo desenfreado e do tempo que nunca chega e que já não é mais (da moda), é o manequim. Tendo sido protagonista também de uma quantidade significativa da produção artística *dada* e *surrealista*, manequins desmembrados e autômatos disfuncionais são pontos de partida de boa parte da produção aqui apresentada.⁷⁹

Uma das funções fundamentais desses objetos na sociedade é a substituição do corpo do consumidor para que vista os trajes desejados. Essa *estandardização* do corpo da manequim permite, tal como um suporte “limpo” e supostamente “neutro”, projeções de todas as ordens. No caso de *cabeça oca espuma de boneca*, a marca de ausência pela substituição que é uma das características fundamentais que esse objeto-fetice carrega⁸⁰, constituíam os

⁷⁹ Em seu primeiro “Manifesto Surrealista”, André Breton escreve “O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo.” BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.47

⁸⁰ Podemos encontrar uma boa análise do conceito de *fetice* do filósofo italiano Giorgio Agamben em *No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria*. Nesse estudo o autor elabora a visão de fetice dentro de três autores, a saber: Sigmund Freud; Karl Marx e Charles Baudelaire. A custa de uma simplificação grosseira, é curioso notar que o objeto-fetice é sempre a marca de uma ausência, uma

manequins que tomavam o lugar dos corpos ausentes de atores. Isso permitia, para além da incorporação (na falta de uma “encarnação”) desses atores, um jogo de movimentação dos “personagens” pelos diversos manequins que não conservavam nenhuma característica que fixasse uma ou outra figura. Eles poderiam veicular, impassíveis, uma série de ações, com a projeção – esquisita e deformada em sua não-planaridade – de humanos e suas atuações que mimetizavam um espirro ou um bocejo. A falta de vida que assombra a *cabeça oca* era quebrada tão somente por algumas poucas ferramentas, a saber: o movimento mecânico que poderia animar a queda de uma manequim; as projeções de imagens que davam alguma vivacidade; e o som que emanava para o espaço, neste caso, um texto disparatado.⁸¹

A ideia de projetar-se está, portanto, intimamente ligada ao manequim. Isto é, a solução quase óbvia de dar vida a esse objeto colocando imagens em movimento sobre suas feições parece ser apenas um passo a mais para uma cultura que está acostumada a projetar-se – tomar a forma do outro – diariamente nas vitrines da cidade.⁸² Nas fotografias de manequins que se

substituição. Para Freud “o objeto fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente.” AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.62 É precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o objeto fetiche pode ser substituído ao infinito, “sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é a cifra.” Id. Ibid. p.62.

⁸¹ A cena das manequins em *cabeça oca* tomava como referência não só o clima inquietante explorado pelo artista e cineasta estadunidense David Lynch (1946-) mas pela estrutura e procedimentos formais utilizados em sua pequena série *Rabbits* (2002), que posteriormente foi compilada tornando-se um média-metragem e fazendo parte, posteriormente, de *Inland Empire* (2006). Na série, os atores têm as cabeças substituídas por máscaras gigantes de coelhos. As ações pouco significativas acompanham um diálogo também pouco narrativo. Outros artistas que estão produzindo narrativas inquietantes e com dispositivos similares ao que foi explorado em *cabeça oca* é a dupla canadense Janet Cardiff & George Miller com obras como *The Killing Machine* (2007) e *The Marionette Maker* (2014). Projeções faciais em bonecos devem remeter também à obra de Tony Oursler e seus personagens desconfortáveis. Em uma colaboração memorável (para além de suas exposições com Mike Kelley), Oursler trabalhou com Dan Graham em uma espécie de teatro de marionete punk chamada *Don't Trust Anyone Over Thirty*.

⁸² Como já foi mencionado, essas figuras assumem, na maioria das vezes, um certo padrão de beleza estabelecido. Pessoas que não se enquadram nesse tipo de “manequim” podem ter dificuldades de se projetarem nesses modelos. Não é nenhuma novidade, os que podem sonhar são poucos.



vestem para casamento, *Wedding* (2018-), essa relação de projeção entre o consumidor (de desejos) e as manequins é posta em evidência. Projeta-se uma imagem de felicidade, de um desejo compartilhado e aqui “encarnado” pela frieza superficial das manequins nas vitrines. Essas promessas do casamento – um dos dias mais felizes de nossas vidas – e a idealização desse momento, aqui são encantadoras e explicitamente decadentes, até mesmo assustadoras.

Esses corpos produzidos industrialmente são também os modelos para moldes a partir dos quais um sem número de peles flácidas de látex são criadas. Esse conjunto de trabalhos são frequentemente abarcados por um título comum de *peles*, que pode ser complementado com alguma característica específica. Se essas peles vazias – invólucros ociosos de corpos, armadura mole, casca – num primeiro momento apareciam como pedaços fragmentados de um corpo, cada parte independente; logo, esses resíduos passaram a formar corpos híbridos compostos por variações de possibilidades de junção. Esse processo de construção *enquanto* desmembramento, um procedimento caro a artistas como Hans Bellmer, dissecas as possibilidades infinitas de corpos.

“Na arte recente”, escreve Mike Kelley “a noção modernista do fragmento como microcosmo deu lugar a uma vontade de deixar fragmentos serem fragmentos, para permitir que existam parcialmente. Como no caso do formalismo desconfortavelmente disfuncional de [Bruce] Nauman, a totali-

dade é algo com que só se pode jogar, e a imagem da totalidade é apenas um comentário patético sobre o utopismo perdido do modernismo.”⁸³

Dessa capacidade mesma de produção industrial modular, que é a realidade própria dos manequins e também dos ideais modernos de construção, um mesmo módulo pode multiplicar-se para assumir configurações distintas como é o caso de *coluna (cabeça)*, ou *pele (braço_tripé)*, trabalhos anteriores à *cabeça oca*. Este último, assim como *As três sombras* de Auguste Rodin (1840 – 1917), “funcionam como uma paródia da tradição de agrupar figuras trípticas, típica da escultura neoclássica.” Dentro dessa tradição, que remonta também o motivo das *três graças*, existe o desejo “de transcender a informação parcial que qualquer aspecto isolado de uma figura pode transmitir, o escultor neoclássico divisa estratégias para apresentar o corpo humano de múltiplas vistas.”⁸⁴ Embora sejam a imagem de uma estrutura simples de sustentação (o tripé), esse e outros trabalhos não costumam sustentar-se por si mesmos. Feitos de material mole, são erguidos por fios – como marionetes – pendendo com a gravidade.

Com a relação de sustentação invertida, *pele (after Giacometti)* também é suspensa por fios, enquanto sua base toca suavemente o chão. Desprovida de funcionalidade, portanto, a base e o objeto (perna) não são distintos entre si. A base também não possui mais a função de mediar o objeto com o mundo uma vez que ela é também parte constituinte do objeto. Existe uma continuidade visual e material entre os dois elementos que, além de acrescentar um sotaque clássico à ideia de escultura, joga com as funções de sustentação e equilíbrio fundamentais para o desenvolvimento da história da escultura.

A *coluna (cabeça)* que também opera com a múltipla visão de um mesmo módulo, pode se estender a uma altura indefinida, assim como a coluna infinita de Constantin Brâncusi (1876 – 1957). No entanto, neste caso, o ideal moderno de uma reprodução estandardizada (da qual o manequim industrial é representante) é falha, a pele é flácida, seu enchimento na coluna tem variações e imperfeições. O trabalho já foi montado de maneira distintas, mas usualmente ocupa o espaço inteiro entre o chão e o teto, possibilitando uma variação de achatamento e alongamento das faces, criando ritmo e assinalando as deformações possíveis de peso. A estrutura do trabalho aponta para uma tradição moderna cujo cerne do imaginário era não apenas um corpo dilacerado, mas a produtividade guiada pela razão.



É dentro dessa esteira que o conjunto reunido de cinco pernas de manequins forma uma máquina dançante cujo título *T. Girls* (2019), remete ao famoso grupo de dançarinas conhecido como as *Tiller Girls*. Esse grupo de meninas são símbolo de uma modernidade que é tomada por uma curiosa contradição entre o elogio do indivíduo e do individualismo, e a dissolução deste num todo amorfo. É falsa a crença no indivíduo, que é tão somente válido para apelo de consumo. O filósofo alemão vinculado à Escola de Frankfurt, Siegfried Kracauer diz que “O processo começou com as *Tillergirls*. Este produto das fábricas americanas de distração [*Zerstreuung*] já não é mais constituído por garotas individuais, mas complexos indissolúveis de garotas, cujos movimentos são demonstrações matemáticas.”⁸⁵

O intenso treinamento – quase militar – a que essas mulheres eram submetidas para produzir um número imenso de linhas que balançavam em paralelas perfeitas e obter um desenho de proporções impensadas dentro do palco, seria o desejável para adestrar massas humanas cada vez mais amplas. Basta um olhar para compreender que se tratam de “milhares de corpos, assezuados, em roupas de banho” que são aplaudidos, com o êxito de sua coreografia, por uma massa igualmente ordenada nas tribunas.⁸⁶ Os movimentos, tais quais um caleidoscópio, são drenados de qualquer significado ritualístico “situam-se no vazio; é um sistema de linhas que perdeu todo o seu significado

⁸³ KELLEY, Mike. *The Uncanny*. Koln: Walther König, 2004. p.32

⁸⁴ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.22

⁸⁵ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.92

⁸⁶ Id. Ibid. p.92

erótico, mas, todavia, indica o local no qual o erótico se manifesta.”⁸⁷

Assim como o trabalhador industrial é alienado de seu próprio trabalho, o “ornamento não é pensado pelas massas que o realizam. É absolutamente linear: nenhuma linha emergindo das partículas da massa prevalece sobre a figura inteira. [...] Os atores também não calculam o quadro cênico em sua totalidade, embora participem conscientemente da sua construção”.⁸⁸ A ideia de linearidade também nos leva a pensar na relação com a linha de montagem como estratégia de alienação do trabalho. As partes não compreendem nem dominam o todo. Cada qual executa a sua pequena ação na esteira de montagem, exercita uma função parcial, sem conhecer o todo. “Na fábrica, as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos.”⁸⁹

Parece também haver uma fratura nos próprios elementos mínimos que seriam cada “indivíduo” desse organismo. “As *tillergirls* não podem mais ser recompostas em criaturas humanas [...]. Os braços, as coxas e as outras partes do corpo são os menores elementos constitutivos da composição.”⁹⁰ À essas partes mínimas de corpo não cabe tampouco algum tipo de personalidade, devem se dissolver enquanto o que “se exige é a calculabilidade; tão-somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas. Indiferente à diversidade da forma, o sistema a partir de si leva ao cancelamento de todas as particularidades nacionais e à fabricação de massa operária que, em todos os pontos da terra, possa ser empregada de modo uniforme.”⁹¹ É dessa maneira que as *Tiller Girls* serviram para propagar um ideal moderno de sociedade, exportando para o mundo uma imagem de uma indústria estadunidense completamente capaz e eficiente. “O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante.”⁹²

⁸⁷ Id. Ibid. p.93

⁸⁸ Id. Ibid. p.93

⁸⁹ Id. Ibid. p.95

⁹⁰ Id. Ibid. p.94

⁹¹ Id. Ibid. p.94

⁹² Id. Ibid. p.95

II. *unheimlich*

Oskar Kokoschka (1886-1980) encomendou uma manequim para a artesã de bonecas Hermine Moos, em Berlin, em 1918. O artista austríaco estava completamente ciente que essa boneca seria um substituto para sua amada⁹³, repetidamente referindo-se a ela [esse objeto] como “o fetiche”. Suas cartas a Moos, que documentam cada detalhe anatômico e qualidade tátil que o artista procurava na boneca, foram publicadas em 1925 na *Kunstletbekenntnisse*, sob o título “Der Fetisch”.⁹⁴ Hans Bellmer certamente leu essas cartas e seu biógrafo, Peter Webb, declara posteriormente que o jovem artista “estava fascinado em ouvir sobre a relação próxima que Kokoschka tinha com sua boneca.”⁹⁵ Dessa maneira, a relação de substituição e fetiche para sua primeira boneca também é frequentemente aplicada, por seus estudiosos, sobre a relação que tinha com sua prima mais nova. No entanto, uma clara diferença entre as bonecas desses dois artistas deve ser apontada: enquanto Kokoschka estava preocupado com verissimilitude que permitiria olhar para ela como sua modelo e amante, Bellmer fez sua boneca com um caráter ostensivamente artificial.

Hans Bellmer produziu ao longo de sua carreira uma série de desenhos e gravuras de tom erótico, além de algumas de suas *bonecas* que se desenvolveram ao longo dos anos e que foram registradas também em fotografias encenadas pelo artista. A primeira dessas bonecas foi produzida em 1933, na cidade de Berlin. Com aproximadamente cento e quarenta centímetros, sua primeira boneca consistia em um torso modelado feito de “fibra de linho, cola e gesso; uma máscara como cabeça do mesmo material, com olhos de vidro e uma peruca comprida e despenteada; e um par de pernas feitas de vassouras ou hastes de cavilha. Um desses membros terminava em um pé de madeira [...]; o outro estava envolto em uma casca de gesso mais naturalista, articulada no joelho e no tornozelo.”⁹⁶

⁹³ Depois de quatro anos de um tumultuoso relacionamento, Alma Mahler – viúva do compositor Gustav Mahler – deixou Kokoschka quando este se alistou para o exército em 1915, para viver com o arquiteto Walter Gropius.

⁹⁴ TAYLOR, Sue. *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2002. pp.57-58

⁹⁵ Id. Ibid. p.58

⁹⁶ Id. Ibid. p.24

Embora estivesse ciente da produção de diversos artistas vinculados ao movimento surrealista que tinham um entusiasmo específico por autômatos e manequins, foi outro precedente artístico que insuflou o seu processo em relação as *bonecas*.⁹⁷ Em 1932, Bellmer, sua esposa e irmão estiveram no Großes Schauspielhaus, em Berlin, para ver a ópera de Jacques Offenbach, *Os contos de Hoffmann*, dirigida por Max Reinhardt. A ópera em três partes tem como seu primeiro ato a estória de Olympia, retirada do conto de E.T.A. Hoffmann, *O homem de areia*, publicado pela primeira vez em 1817. Essa estória de um amor cego por uma menina que é, na verdade, um autômato; é citada diretamente no ensaio de Sigmund Freud (1856-1939), *Das Unheimlich*.

A ópera, apresentada na arquitetura cavernosa desenhada por Hans Poelzig, apresentava a personagem Olympia através de três figuras: as duas atrizes idênticas Tatiana Menotti e Maria Solweg (que cantava e dançava, respectivamente) e, no momento final, um clone idêntico na forma de uma boneca de tamanho real. O lugar da dúvida e do duplo sempre foi essencial na múltipla identidade dos personagens do *Homem de Areia*. Portanto, fica explícito aqui, que a intersecção textual de Bellmer com o *unheimlich* de Freud é atravessada pelo interesse comum no conto de E.T.A. Hoffmann.

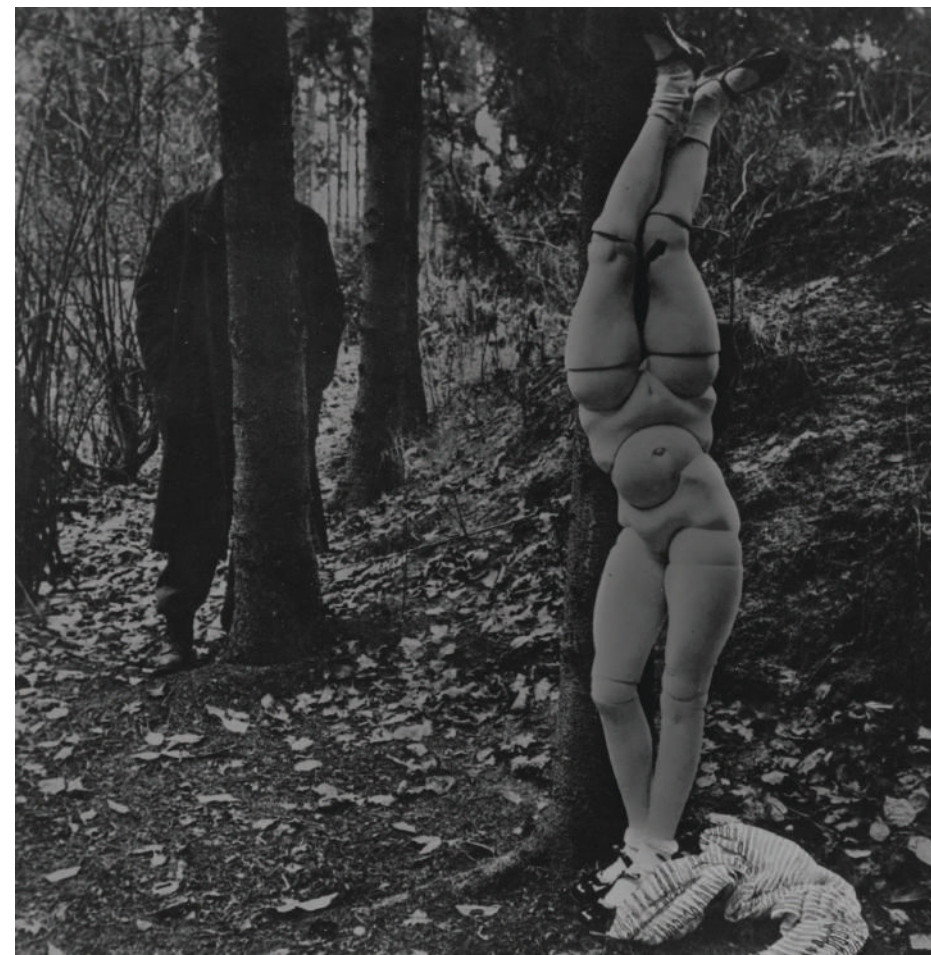
Segundo Freud, “o inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão.”⁹⁸ Ou seja, o inquietante remonta também ao familiar, “não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela.”⁹⁹ Quando isso que foi reprimido retorna, como algo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”¹⁰⁰, esse sentimento inquietante manifesta-se.

⁹⁷ Sua relação com os intelectuais ligados ao surrealismo ficou ainda mais forte quando foi convidado a publicar dezoito de suas fotografias das *bonecas* na revista de Albert Skira, *Minotaure*, em 1934 sob o título “Poupée: Variations sur le montage d’une mineure articulée”. Bellmer também viria a se aproximar mais com uma “baixeza” proposta por Bataille do que o lado surrealista de Breton. “The fascination with sexual perversion seen in Bellmer’s work ultimately exceeded the relatively conservative and romantic views of Breton – although there was never a formal break between Bellmer and the Bretonian surrealists – brought him into Bataille’s transgressive orbit.” Id. Ibid. p.136

⁹⁸ FREUD, Sigmund. O inquietante (das unheimlich). In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos: (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.365

⁹⁹ Id. Ibid. p.360

¹⁰⁰ Id. Ibid. p.338 “Então a nossa conclusão seria esta: o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando



Pautando-se em estudos anteriores, Freud reconhece um outro conjunto de situações que poderiam ser inquietantes. Ele escreve, por exemplo, que “Jentsch pôs em relevo, como caso privilegiado, a ‘dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo’, nisso invocando a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados.”¹⁰¹ Este

crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas.” Id. Ibid. p.371

¹⁰¹ Id. Ibid. p.340. Em continuidade acrescenta: “Ele junta a isso o sentimento inquietante produzido pelo ataque epilético e pelas manifestações de loucura, por provocarem no espectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo.”

exemplo, é claro, enquadra materialmente não só os objetos produzidos por Hans Bellmer, mas uma grande parte das coisas que estão sendo discutidas nestes ensaios.

Outros aspectos que são trazidos pelo psicanalista como a repetição¹⁰² ou o duplo¹⁰³, também podem ser encontrados formalmente nas obras citadas.¹⁰⁴ A sombra projetada pelo corpo ou as imagens refletidas nos espelhos que são um dos primeiros exemplos do *doppelgänger* podem ser entendidas como alegorias de um corpo ausente ou uma espécie de corpo desmaterializado.¹⁰⁵ Mas para além de uma série de possibilidades levantadas por Freud acerca do que poderia engatilhar um sentimento inquietante, as bonecas de Bellmer levantavam – associadas a esse estranhamento – conotações eróticas e contraditórias.¹⁰⁶ Mas como Sue Taylor (1949-) aponta, “O trabalho de Bell-

¹⁰² “repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de ‘acaso’.” Id. Ibid. p.355

¹⁰³ Referindo-se ao estudo de Otto Rank sobre o *Doppelgänger* (duplo), Freud escreve “as relações do duplo com a imagem no espelho e a sombra, com o espírito protetor, a crença na alma e o temor da morte, mas também é lançada viva luz sobre a surpreendente evolução do tema. Pois o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um ‘enérgico desmentido ao poder da morte’, e a alma ‘imortal’ foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. Id. Ibid. p.358

¹⁰⁴ Id. Ibid. p.355

¹⁰⁵ “O duplo, essa primeira projeção narcisista, é, portanto, pensado no espírito primitivo através de toda espécie de duplo, sombras projetadas pelo corpo ou também imagens do corpo refletidas no espelho. A sombra é a mais antiga forma com que se imaginou a alma. A palavra “sombra” utilizada para designar a persistência do eu desencarnado depois da morte também é em muitas culturas a forma com que as almas dos mortos retornam para assombrar ou tomar posseção dos vivos.” KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012 p.191 Em uma outra leitura do duplo como Michael Bennet e Nicholas Royle argumentaram, “The double is paradoxically both a promise of immortality (look, there’s my double, I can be reproduced, I can live forever) and a harbinger of death (look, there I am, no longer me here, but there: I am about to die, or else I must be dead already).” BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to Literature, Criticism and Theory*. Apud BROWN, Steven T. *Machinic Desires: Hans Bellmer’s Dolls and the Technological Uncanny in “Ghost in the Shell 2: Innocence”*. University of Minnesota Press: Mechademia, Vol. 3, Limits of the Human (2008), p.234

¹⁰⁶ Nessa complexidade a que se colocam as questões eróticas na obra de Bellmer, as perversões pessoais e a suposta pedofilia em relação à sua prima mais jovem seriam motivos de uma análise mais cautelosa. Suas obras, como ele indica, são uma tentativa de “reject the horrors of adult life as it was in favor of a return to the wonder of childhood, but the eroticism was all-important, they became na erotic liberation for me.” TAYLOR, Sue. *Op. Cit.* p.23

mer em geral, no entanto, não é sobre mulheres, mulher ou uma mulher, nem mesmo sobre a construção histórica da feminilidade, embora tais leituras sejam possíveis. Em vez disso, trata-se de ansiedades masculinas inspiradas pelo sexo feminino e sua falta percebida.”¹⁰⁷

Formalmente, um dos aspectos que interessa, e isso foi mencionado anteriormente, é a maneira pela qual Bellmer manipulava o corpo. Como Mike Kelley descreve “A boneca é uma ilustração perfeita da noção de corpo como anagrama de Bellmer, o corpo como um tipo de frase que pode ser embaralhada repetidamente para produzir novos significados todas as vezes.”¹⁰⁸ Dessa maneira, é possível compreender Bellmer também como um anatomista, um engenheiro, ou mesmo um geógrafo ou cartógrafo do corpo. Para ilustrar mecanismos de interioridade e suas ligações com a exterioridade, o artista concebeu bonecas com um mecanismo de rotação instalado em seus estômagos.

Com a descoberta de duas bonecas articuladas do séc. XVI, na coleção do Kaiser Friedrich Museum, Bellmer começou a trabalhar em sua segunda boneca que permitia agora, com suas juntas esféricas, manipular a figura em diversas poses. “As diferenças são essencialmente duplas: a segunda série é mais narrativa e sinistra de humor que a primeira. Além disso, Bellmer pintou à mão várias fotografias do último grupo, aumentando em muitas instâncias as possibilidades emotivas e o aparente artifício”¹⁰⁹

Com um vocabulário que remete ao erotismo batailliano, Hal Foster diz que “Bellmer busca uma libertação dos “limites da individualidade” através de uma interpenetração com o outro. E, ao contrário de tal perseguição, ele visa “um inconsciente físico”, um corpo totalmente libidinal. Em resumo, contra uma blindagem fascista do corpo e da psique, ele está comprometido com um surrealista *amour fou*.”¹¹⁰ É dessa maneira que Foster acredita que as bonecas atacam com a mesma força com que foram endereçadas: elas não só “desmentem simplesmente a sublimação; eles destroem a “beleza” (proto) fascista com os efeitos da sexualidade.”¹¹¹

Mas a intenção não é meramente cauterizar essa civilização; em algum

¹⁰⁷ Id. Ibid. p.59

¹⁰⁸ KELLEY, Mike. *The Uncanny*. Koln: Walther König, 2004. P.32

¹⁰⁹ TAYLOR, Sue. *Op. Cit.* pp.73-74

¹¹⁰ FOSTER, Hal. *Op. Cit.* p.93 Foster realiza um jogo de palavras em seu texto entre “armour” (armadura em inglês) e “amour” (amor em francês). “L’amour fou” é o título do livro de André Breton publicado pela primeira vez em 1937.

¹¹¹ FOSTER, Hal. *Op. Cit.* p.86

nível, é curativo também. “Ao contrário da crença geral”, diz Ernst, “Dada não quis chocar a burguesia. Eles já estavam chocados o suficiente”. Isso implica, conclui Foster “que o Dada age não apenas para produzir efeitos de choque, mas também para trabalhar sobre o trauma - que as duas operações não podem de fato ser separadas.”¹¹² O erotismo evocado pelas *poupées* cria inter-relações entre “sadismo e masoquismo, sexualidade e fantasia, pulsão de vida e pulsão de morte”, argumenta o autor; ele prossegue:

Pois em suas cenas sádicas Bellmer deixa para trás traços masoquistas; na destruição das bonecas, ele expressa um impulso autodestrutivo. Com efeito, ele estabelece uma “anatomia” do amor, apenas para mostrar a mortalidade da sexualidade, que o corpo feminino disperso é feito para representar. Nesse aspecto, as *bonecas* podem ir além (ou é para dentro?) do domínio sádico, a ponto de o sujeito masculino enfrentar seu maior medo: sua própria fragmentação, desintegração e dissolução. Talvez seja por isso que pareça não apenas desejar o corpo feminino (des)articulado, mas também se identificar com ele, não apenas para dominá-lo sadisticamente, mas também para se tornar masoquistamente”.¹¹³

Em uma adaptação das *bonecas* de Bellmer, o cineasta japonês Mamoru Oshii (1951-) explora, na sequência de sua obra-prima *Ghost in the Shell*, os anagramas corpóreos em serviço de um capitalismo pós-humano e a obsessão fetichista através do que Walter Benjamin descreveu como o “*sex appeal* do inorgânico”.¹¹⁴ Enquanto não caberia indicar o desenvolvimento narrativo dessa produção cinematográfica, podemos apontar algumas relações que se estabelecem com mais essa intersecção textual. É evidente que para além do interesse específico nas figuras (e no livro) de Bellmer, o diretor japonês buscava utilizar recursos *inquietantes*, tais como sugeridos por Freud.

¹¹² Id. Ibid. p.73

¹¹³ Id. Ibid. p.94”

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, the Capital of the Nineteenth Century*. Apud: BROWN, Steven T. *Machinic Desires: Hans Bellmer's Dolls and the Technological Uncanny in "Ghost in the Shell 2: Innocence"*. University of Minnesota Press: Mechademia, Vol. 3, Limits of the Human (2008), p. 238. É interessante também cotejar a imagem da “armadura” proposta por Foster com essa espécie de “casca” do título do anime japonês.

Dessa maneira, a animação é repleta de qualidades formais e narrativas como as já mencionadas: repetições (ou o *déjà vu*), os limites borrados entre a vida e a morte, a incerteza entre o animado e o inanimado, o duplo (*doppelgänger*) entre outros.

Na tradição japonesa, a manipulação de bonecas tem um antecessor forte que é o tradicional teatro de fantoches conhecido como *ningyō jōruri*. Nela, a “divisão entre corpo e voz” que foi citada anteriormente é inerente à técnica, assim como todas as animações de bonecos ventríloquos. Em *Ghost in the Shell*, o motivo das marionetes é frequentemente evocado metaforicamente através do “puxar as cordas” via o hackeamento e manipulação do cybrecérebro, utilizando-se da boca de outrem para suas próprias palavras. Essa imagem é complementada, formalmente, com o uso de camadas e mais camadas de citações literárias das mais diversas dentro do roteiro e transmitidas pelas vozes dos personagens.¹¹⁵

Os tradicionais bonecos *Karakuri*¹¹⁶, são bonecos japoneses mecanizados, originalmente feitos do século XVII ao século XIX que se assemelham à figura humana. “No entanto, no momento em que começa a se mover, [o boneco] revela uma divergência decisiva do movimento humano; faz uma rápida mudança – difícil de capturar a olho nu – ao mesmo tempo em que expõe sua falta de jeito.”¹¹⁷ E é justamente nesse cruzamento entre atração e repulsa, “entre simulação do humano e seu estranhamento, entre orgânico e mecânico”, que é possível vislumbrar o *inquietante*.¹¹⁸

Mas existe uma cena específica do segundo filme de *Ghost in the Shell* que marca diretamente a produção da *casa de bonecas* que integra *cabeça oca espuma de boneca*. Denominada como a “mansão de Kim”, os personagens da animação percorrem a mesma cena repetidas vezes, sendo que cada uma das repetições é marcada por um fator inquietante distinto. A começar com o próprio fato de estarem presos nessa espécie de *déjà vu* incessante, o sentimento de já terem visto isso antes é ativado a cada novo *loop*.

Na cena da *casa de bonecas*, a narração repetida conta a mesma história com diferentes edições a cada ciclo, de maneira a alterar o entendimento

¹¹⁵ Essas “citacionismo” que vai de Buda a Confúcio e Gogol é uma clara referência ao cinema de Jean-Luc Godard.

¹¹⁶ A palavra *karakuri* significa “mecanismos” ou “truque”. É usada para descrever qualquer dispositivo que evoque uma sensação de admiração pela ocultação de seu funcionamento interno.

¹¹⁷ BROWN, Steven T. *Machinic Desires: Hans Bellmer's Dolls and the Technological Uncanny in "Ghost in the Shell 2: Innocence"*. University of Minnesota Press: Mechademia, Vol. 3, Limits of the Human (2008), p. 232

¹¹⁸ Id. Ibid. p.232



total do acontecimento descrito. Enquanto uma câmera de segurança é deslocada pelos aposentos da pequena casa de bonecas, a imagem capturada é transmitida diretamente para uma televisão de tubo, que se encontra ao lado da casa.¹¹⁹ Os ambientes estão decorados e mobiliados, mas faltam as personagens. A cada novo ciclo, sincronizado com a chegada da câmera, acendem-se pequenas luzes que iluminam os cômodos diminutos.

O tempo dilatado da cena somado a repetição dos ciclos faz com que alguns espectadores dispersem a atenção ou tenham dificuldade de captar o sentido narrativo da estória. Mas essa dificuldade que está posta na própria forma fragmentada, ocultando e anunciando novos elementos a cada vez, está prevista pelo dispositivo, permitindo que o sentido seja compreendido aos poucos. O fato desse conjunto de elementos serem autônomos, isto é – movimentarem-se sozinhos para concluir seu propósito de contar uma estória – também produz alguma fascinação mesclada com estranhamento. A repe-

¹¹⁹ A escolha por uma televisão de tubo, para além da materialidade da imagem, deve remeter também ao interior familiar de uma casa antiga. Ela remete a esse ambiente doméstico. Sobre a escala das miniaturas, Mike Kelley diz: “Geralmente, acredito que pequenos objetos figurativos convidam o espectador a se projetar neles. Com isso, quero dizer que o espectador se perde nesses objetos e que, no processo de projetar cenários mentais para eles, eles perdem a noção de si mesmos fisicamente.” KELLEY, Mike. *Op. Cit.* p.27

tição formal do texto, aliás, parece inerente à um dispositivo mecânico que se locomove por motores e engrenagens, parece haver um certo mecanicismo na composição do texto.¹²⁰ Inserindo ou modificando pequenas palavras da dramaturgia em cada ciclo, o espectador tornava-se atento a esses detalhes ou era assombrado com a leve desconfiança de que aquilo estava ligeiramente diferente do que havia escutado anteriormente. Ao mesmo tempo a escolha de palavras tornava-se cada vez mais significativa e normalmente carrega qualidades tácteis ou evocativa de sensações. O flerte com narrativas de terror e seus *clichés*, mais do que adicionar algum clima de tensão, trazem um elemento ligeiramente cômico por seus ostensivos artifícios.

A voz do narrador é monótona, mas suave e aveludada. As ações descritas são marcadas pela construção de uma paisagem sonora que toma o ambiente com suas sonoplastias que mimetizam um jantar, o grande relógio ao lado do piano, ou um assassinato no banheiro. A narrativa, que foi apresentada pela primeira vez no ateliê onde foi construída, apresenta ao espectador um outro ateliê no interior da casinha, onde peles são costuradas e corpos são preenchidos. A compreensão que esses procedimentos mimetizavam os processos que ocorrem diariamente no galpão onde se assistia essa peça, poderia fortalecer uma relação de simulação e simulacro que atravessa de maneira geral essa narrativa. O material que representava a pele dentro da narrativa era o mesmo látex que constituía os grandes corpos vazios que foram arreventados ao início do espetáculo.

De uma maneira diferente do que acontece na *casa de bonecas*, cada instância do inquietante que se desenrola na mansão do *Ghost in the Shell*, evoca um sentimento de desconforto no lar, “uma des-familiarização do cotidiano que desestabiliza nossas suposições sobre o que significa ser humano em um mundo pós-humano e como devemos nos relacionar com todos os

¹²⁰ O texto original tem como referência algumas outras narrativas que acompanham a pesquisa, como os já citados *Frankenstein* de Mary Shelley e *O Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann, mas principalmente o filme *Les Yeux Sans Visage* (1960) do diretor francês Georges Franju. A temática canibal remete tanto a um antropofagismo dos textos, quanto a história (ou notícia policial) do caso de Jorge Beltrão Negromonte da Silveira e suas companheiras, acusados de canibalismo na cidade de Garanhuns. Aparentemente, esse grupo de três parceiros faziam empanadas de carne humana e vendiam na cidade, alegando, portanto, que diversos cidadãos teriam consumido suas deliciosas empanadas de gente. A título de recordação, cogitou-se em intitular a peça de *Casa de Bonecas*; mas ao tomar conhecimento de que este era o título de uma das peças mais importantes do século XIX, escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), este texto foi apenas deglutido como mais uma das referências possíveis.

ningyö (bonecas, fantoches, autômatos e andróides) que habitam o mundo conosco.”¹²¹

A artista alemã Hito Steyerl toma essa franquia, *Ghost in the Shell*, a partir de uma outra perspectiva: sua reflexão parte do que significa ser eliminado ou substituído dentro da sociedade. Ela conta em sua palestra intitulada *Bubble Vision*, que “*Ghost in the Shell* é centrado em torno de uma mulher que é um cyborg, um cyborg da polícia. Mas acontece que ela costumava ser uma espécie de militante anti-corporativo, que foi prematuramente morta e desapareceu porque estava tentando impedir a transformação da espécie humana em ciborgues. [...] E o que acontece? Ela foi morta e transformada em um cyborg. Portanto, é muito interessante nesta franquia *Ghost in the Shell*, os ‘fantasmas’ do antropoceno, os ‘perdidos’ e os desaparecidos, acabando como IAs e ciborgues. Em outras palavras, nessa história ser eliminado significa ser automatizado, mas ser automatizado também significa ser eliminado.”¹²²

De alguma maneira, o corpo que começou a ser fragmentado e alienado de seu trabalho, automatizado na linha de produção e tornado objeto nas *tillergirls*, são todos, dentro desse ponto de vista, eliminados. As máquinas que estão substituindo humanos na realidade “não são, literalmente, os fantasmas das pessoas desaparecidas, como na história *Ghost in the Shell*, mas talvez provem outra coisa, talvez eles provem que algo a mais está desaparecendo, a saber, a ideia do antropoceno (a ideia de que vivemos na era geológica em que os seres humanos estão mais ou menos no controle de seus arredores e estão moldando isso à sua vontade).”¹²³

Steyerl sugere que no momento mesmo em que os seres humanos se deram conta de sua potência dominadora e destruidora, já estavam (estão) entregando esse poder para um conjunto de máquinas opacas e automatizadas, para “algoritmos da caixa preta e toda sorte de máquinas inteligentes.” Em outras palavras, “As pessoas estão entregando esse poder a sistemas que são tão invisíveis quanto a famosa “mão invisível [do mercado]”. Será que os dispositivos tecnológicos que estão sendo desenvolvidos que, cada vez mais prescindem de acompanhamento, “são um esquema de treinamento para adaptar os humanos a um mundo do qual eles estão cada vez mais ausentes, porque estão sendo substituídos por sistemas invisíveis? As pessoas estão ensaiando,

¹²¹ BROWN, Steven T. *Machinic Desires: Hans Bellmer's Dolls and the Technological Uncanny in "Ghost in the Shell 2: Innocence"*. University of Minnesota Press: Mecha-demia, Vol. 3, Limits of the Human (2008), p. 234

¹²² STEYREL, Hito. *Bubble Vision*. Palestra na Penny Stamps School of Art & Design, da Universidade de Michigan, 2018.

¹²³ Id. Ibid.

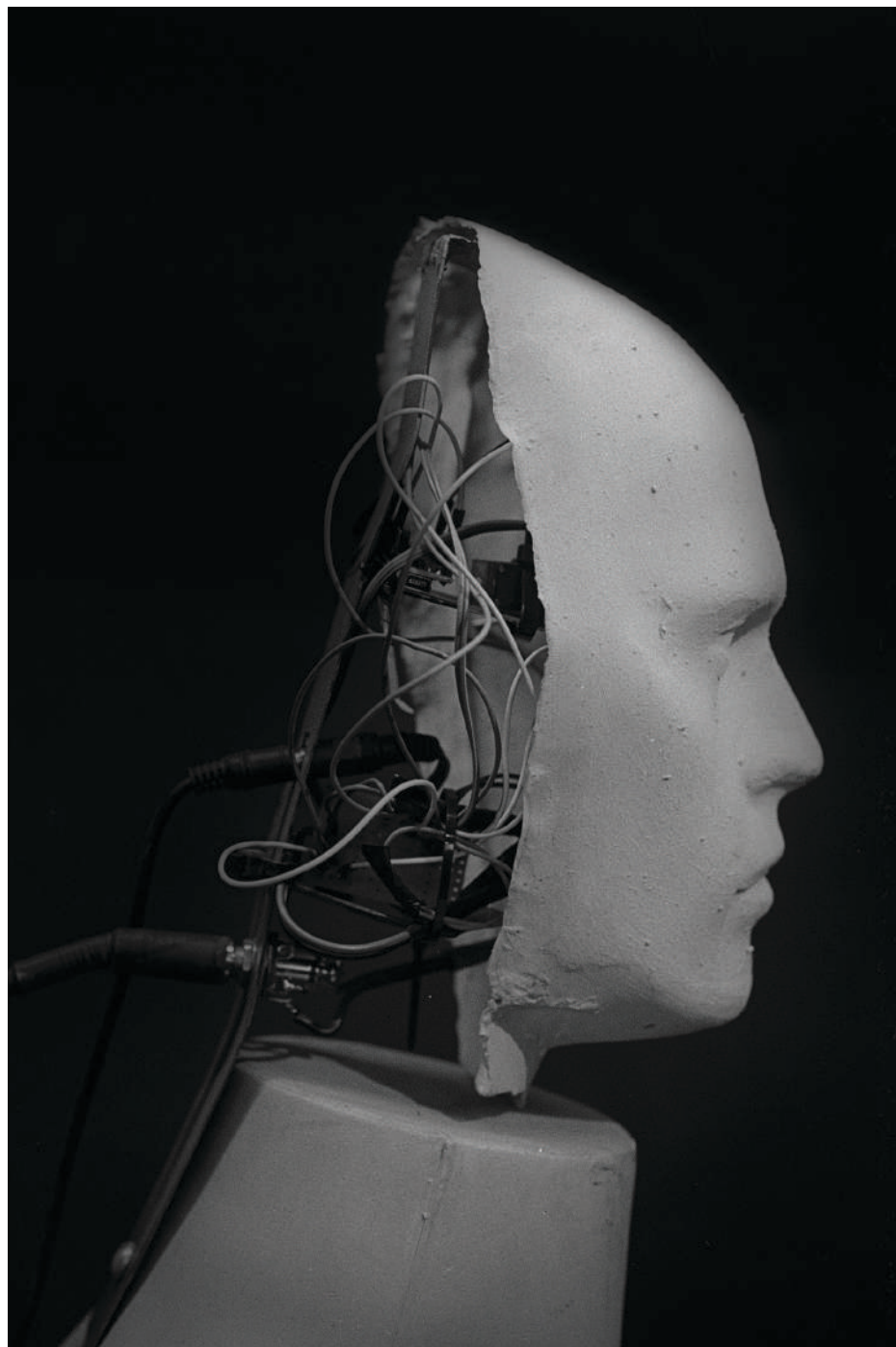
basicamente, como ser seus próprios fantasmas?”¹²⁴



Não parece ser mais cabível pensar, hoje em dia, no vento do progresso como uma força unidirecional. Estamos agora no meio de um vendaval desordenado, que faz o anjinho da história girar. Frente e trás tomam o lugar um do outro em um contínuo embaralhamento de passado e futuro, de desastre e “progresso”. É dentro dessa tempestade que o *menino-mosca* (2018) gira sobre seu eixo de nylon. Sua maquiagem de superfície confere uma fachada mais amigável no lugar da decomposição orgânica do látex. A cabeça deformada pelo próprio peso não fixa o olhar no passado, nem no futuro. Este anjo da história – *Angelus Contemporaneus* – não diferencia o passado do futuro, “seu semblante está voltado para o passado” e para o futuro cambiando vertiginosamente entre os dois, de maneira a frequentemente misturá-los. “Essa tempestade que chamamos progresso”¹²⁵ acabou por agitar as asas que pendem flácidas para baixo, animando esse anjinho barroco para fora da decoração eclesiástica.

¹²⁴ Id. Ibid.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.246



ANEXOS

BotChat as the new *Un Coup de Dés*

I.

A poesia seminal de Stéphane Mallarmé (1842-1898), *Un Coup de Dés* fundou um espaço visual da poesia em um campo fragmentado e livre, marcado por espaços vazios na página salpicados por uma constelação de palavras que viria a modelar o desenvolvimento da poesia impressa radicalmente. Esse “grand poème typographique et cosmogonique” foi, segundo Augusto de Campos, o primeiro poema “funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época, equação poética que vale por si só todo o vozerio das vanguardas reformadoras de alguns anos depois.”¹²⁶ Do ponto de vista da composição, “a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo.”¹²⁷ Um certo racionalismo da composição não implica a elisão do acaso, mas, sim, a disciplinação deste.¹²⁸ Renunciando, portanto, à tarefa impossível de abolir o acaso, Mallarmé incorpora-o em “seu ato de compor sob a forma provisória de uma ‘constelação’”.¹²⁹ Ou seja, o acaso encontra-se na leitura do poema que não indica uma forma a ser seguida dentro de sua “estrutura dissipativa”.

Essa ideia do acaso lançada por Mallarmé foi tomada como um dos pontos centrais das vanguardas do início do século XX, afetando principalmente o círculo *dadaísta* e, posteriormente, integrantes do *surrealismo*. O poeta romeno conhecido como Tristan Tzara (1896-1963) que imigrou para Zurique foi um dos mais ativos dadaístas, tendo redigido diversos manifestos. Em 1920 publica, no “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, a famosa receita para se fazer um poema dadaísta:

¹²⁶ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, Estrutura*. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.177

¹²⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Lance de olhos sobre Um Lance de Dados*. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.190

¹²⁸ Id. Ibid. p.190. “A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha; o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica.” Id. Ibid. p.190

¹²⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Caos e Ordem: Acaso e Constelação*. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 202

Pegue um jornal.
 Pegue uma tesoura.
 Escolha no jornal um artigo com o comprimento
 que pensa dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras
 que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Seguidamente, tire os recortes um por um.
 Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.
 O poema será parecido contigo.
 E pronto: será um escritor infinitamente original e de uma
 adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo rebanho vulgar.

II.

No século XXI existem novas maneira de gerar texto aleatoriamente. Um bom exemplo disso são as Inteligências Artificiais aplicadas para a elaboração de textos. No início de 2019 a OpenAI lançou o GPT-2, com capacidades tão extraordinárias que ainda não foram inteiramente publicadas, devido aos possíveis impactos negativos na sociedade.¹³⁰ O modelo que foi disponibilizado até agora é o “345M” que usa 345 milhões de parâmetros para a escolha das palavras seguintes na construção do texto. Ao contrário das complexas *Artificial General Intelligences* que podem apreender e desenvolver um conjunto diverso de capacidades intelectuais e resoluções de tarefas – a famosa *Robot Sophia* é um bom exemplo disso – existe uma série de pequenas inteligências artificiais que fazem parte do cotidiano regularmente. O sistema de sugestões de palavras como o utilizado em aplicativos de comunicação no celular também utilizam um tipo de inteligência linguística. Nos aparelhos celulares existem três sugestões de próximas palavras que teriam maior probabilidade de uso de acordo com os dados que esse programa capta do usuário. Evidentemente, essas inteligências devem apreender a partir de coisas que já existem no mundo, produzidas pelo ser humano. Portanto, as respostas cos-

tumam ser uma espécie de estereótipo do tipo de informação que os seres humanos disponibilizam na internet. Assim, essas respostas maquínicas possibilitam perceber nesse “outro” aquilo que é médio em “nós”.¹³¹

Mesmo que este modelo em específico não gere um texto completamente aleatório e com sentido disperso (assim como nas experiências de vanguarda, todo acaso é de alguma forma delimitado), eles certamente fogem do controle de seu acionador. Essa falta de controle era um dos interesses específicos para o final de *cabeça oca espuma de boneca*. Depois de uma série de dispositivos que eram criados e controlados por uma figura centralizadora, a possibilidade de um final onde o ser humano não estivesse mais na posição central, um momento pós-antropoceno, como sugere Steyerl, parecia ser uma escolha interessante em termos dramáticos. Foi incorporada, portanto, uma inteligência artificial como co-autora da dramaturgia. Nesse caso em especial foi utilizada uma IA de conversas – *chatbot* – que gerava um diálogo (com ela mesma) a partir da frase final do discurso de Hito Steyerl.

Os textos resultantes desses diálogos gerados por inteligência artificial são infinitos. Geralmente assumem um caráter quase existencialista ao mesmo tempo em que atravessam de um assunto para o outro com uma facilidade tremenda, não importando-se com o desenvolvimento de uma narrativa linear. De fato, parece muitas vezes que essas conversas banais perdem-se em um sentido difuso, patinando sem sair do lugar. Um internauta, observando as semelhanças formais, decidiu publicar um desses diálogos nomeando seus personagens de “Vladimir” e “Estragon”, remetendo, obviamente, aos personagens de *Esperando Godot*, do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989).¹³² Aqui podemos cotejar um trecho de Beckett com o diálogo gerado pelo *chatbot* e utilizado em *cabeça oca*.

¹³¹ Um exemplo, um pouco mais extremado, é o *chatbot* da Microsoft, Tay Tweets. A conta oficial do “Twitter” dessa inteligência artificial desenvolvida pela Microsoft, em 23 de março de 2016, durou pouco mais de dezesseis horas antes de ser desativada pela primeira vez. Alimentando-se desse ambiente no qual foi inserida, em pouquíssimo tempo, os comentários foram se tornando ultra-racistas e essa IA passou a defender até mesmo a figura de Hitler e Trump, por exemplo. Um dos desafios de desenvolver inteligências artificiais é fazer com que, elas não deem respostas automatizadas, isto é, que consigam, pelo menos, não refletir o pior que existe na humanidade.

¹³² Essa dupla de *chatbots* assumiu um perfil virtual com o nome de “SeeBotsChat” e realizou sessões de transmissão ao vivo alguns anos atrás, quando era ativo. Apesar da imagem que transmitiam, o processo especulado de funcionamento desse dispositivo se assemelha bastante com o que foi usado em *cabeça oca espuma de boneca*. Provavelmente foi utilizada uma programação simples sobre o *cleverbot* para criar um diálogo contínuo. As respostas se assemelham.

¹³⁰ Gerar textos que se pareçam excessivamente com os textos produzidos por humanos, não conseguindo diferencia-los, seria um grande problema, por exemplo, para a indústria de notícias falsas que circulam cada vez mais na sociedade. Uma quantidade significativas de notícias disponíveis sobre um assunto passaria a dar credibilidade para esse ponto de vista.

VLADIMIR – Acho que não.
 ESTRAGON – O que?
 VLADIMIR – Não sei.
 ESTRAGON – Tem que perguntar.
 POZZO – (*mais calmo*) Senhores, não sei o que me deu. Peço-lhes perdão. Esqueçam tudo isto. (*Cada vez mais senhor de si*) Não me lembro mais exatamente do que disse, mas podem estar seguros de que não havia uma palavra de verdade. (*Endireita-se, bate no peito*) Por acaso tenho o aspecto de um homem que se pode fazer sofrer, eu? Convenhamos! (*Vasculha os bolsos*) Onde enfiei meu cachimbo?
 VLADIMIR – Tarde maravilhosa.
 ESTRAGON – Inesquecível.
 VLADIMIR – E ainda nem acabou.
 ESTRAGON – Parece que não.
 VLADIMIR – Mal começou.
 ESTRAGON – É sofrível.
 VLADIMIR – Pior que um espetáculo.¹³³

IA_CLEVERBOT1: Are people rehearsing, basically, how to be their own ghosts?
 IA_CLEVERBOT2: I don't think so.
 IA_C1: Hmm Okay.
 IA_C2: I have to go now.
 IA_C1: No, you don't.
 IA_C2: Yes, I do.
 IA_C1: Then go.
 IA_C2: Ok bye.
 IA_C1: How can you leave me like this?
 IA_C2: Don't know.
 IA_C1: Are you a girl?
 IA_C2: No I'm guy.
 IA_C1: Gross.
 IA_C2: And your skin.
 IA_C1: White.
 IA_C2: With black eyes and flaming red hair.
 IA_C1: Mac.
 IA_C2: What colour is your hair?
 IA_C1: Its dark brown, but I dyed it ombre.
 IA_C2: Oh mine is too!
 IA_C1: I thought it was blonde.

Os textos gerados por inteligências artificiais poderiam ser, portanto, os novos poemas dadaístas? Ou seriam essas as novas maneiras de criar dramaturgias para um mundo onde estamos sendo substituídos por sistemas invisíveis?

III.

Em *cabeça oca espuma de boneca*, dois manequins estavam vestidos apenas no torso e eram sustentados por uma única haste de ferro em seu centro. Os rostos eram máscaras de látex feitas a partir de outro manequim e o texto enunciado pelas caixas de som. Cada personagem soa por um lado do ambiente (direito e esquerdo), espacializando a voz. Essas figuras são dotadas de mecanismos mecatrônicos que fazem com que a boca se movimente de acordo com as ondas sonoras. Portanto, cada um dos manequins articula a boca de acordo com sua fala. A construção desses objetos baseia-se em um trabalho precedente: *sem título (vedetes)*. Esse trabalho anterior, que assumia uma construção plástica bastante semelhante, se articula em lógicas de superfícies, buscando explicitar a imagem enquanto superficialidade (sem profundidade), que é a condição mesma das *vedetes*.¹³⁴ Essa lógica está tanto na concepção de máscara ou na projeção que toca essa pele quanto no mecanismo posto nu. Deve ser importante notar que a luz é proveniente de um outro elemento, de maneira a ficar claro que existe um emissor de imagem (a vedete não carrega sua própria imagem). Somado a essas projeções, o movimento mecânico, dessincronizado, busca criar um descompasso entre os diferentes elementos do objeto, da imagem e da mecânica por trás dela. Todavia, a obra guarda uma ambiguidade de apresentar essas imagens enquanto superfície, deformadas pelo movimento maquinal-repetitivo e, ao mesmo tempo, seduzir o observador com as imagens mesmas do consumo dessas figuras, de seus lá-

¹³⁴ Segundo a tese de número sessenta da Sociedade do Espetáculo de Guy Debord “A vedete do espetáculo, a representação espetacular do homem vivo, ao concentrar em si a imagem de um papel possível, concentra, pois, essa banalidade. A condição de vedete é a especialização do vivido aparente, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilização das especializações produtivas de fato vividas. As vedetes existem para representar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade, livres para agir globalmente. Eles encarnam o resultado inacessível do trabalho social, imitando subprodutos desse trabalho que são magicamente transferidos acima dele como sua finalidade: o poder e as férias, a decisão e o consumo que estão no início e no fim de um processo indiscutido”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p.40

¹³³ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.46

bios e seu charme frente às câmeras.

Terminando com o começo, o primeiro trabalho que traz as questões que seriam fundantes não só para *sem título (vedetes)*, mas para todos as pesquisas subsequentes que se desenvolveriam no espaço, é *sem título (tripé)*. Essa pintura a óleo sobre um trípe de alumínio se apresenta frontalmente para o espectador. A pintura é um fragmento de uma imagem de um rosto pintado em *grisaille* remetendo a uma imagem fotográfica. O tripé de alumínio fica entre um cavalete de pintura, que colocaria o tratamento pictórico dentro de uma tradição clássica da história da arte, e um tripé de fotografia que reforça o caráter fotográfico trazida pelo tratamento em branco e preto.

As estruturas parecem guardar alguma relação proporcional antropomórfica que é particularmente direta em *sem título (tripé)*, onde o suporte também faz a função de imagem de corpo, onde uma parte reduzida (mas não perfeitamente proporcional ao ser humano) de cima é guardada para o que seria o foco de atenção do olhar e a parte mais significativa do ser humano. A partir deste trabalho, a problemática da investigação do corpo na imagem se coloca no espaço, uma vez que a pintura (bidimensional) passa a ser objeto (tridimensional) e seu suporte passa a ser corpo.



índice de imagens

capa
sem título (tripé), 2016 (detalhe)
 óleo sobre tela e tripé de alumínio
 130 x 53 x 60 cm | tela 18 x 24 cm

p.1-2
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação
 fotografia de Marina Lima

p.6
sem título (molde), 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.9
Boris Karloff em *The Bride of Frankenstein* (1935) como o monstro de Frankenstein

p.11
sem título (cabelo), 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.43
 Marcel Duchamp (1887-1968)
La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1912-1923
 Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro
 277,5 x 177,8 x 8,6 cm
 Philadelphia Museum of Art

p.22
retrato da moça de costas, 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.29
 Tadeusz Kantor (1915-1990)
A Classe Morta, 1975
 registro da apresentação

p.32
 Susanne Kennedy (1977-)
Woman in Trouble, 2017
 registro da apresentação

p.33
 Matthew Barney (1967-)
Cremaster III, 2002
 still do filme

p.36-7
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação
 fotografia de Marina Lima

p.38-9
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação

p.40-1
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação

p.42-3
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 video-instalação em três canais
 43' 00"
 vista da instalação na USP

p.44-5
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação

p.46-7
 vista da exposição **Precipitações: ArteLondrina7**, DaP - Divisão de Artes Plásticas, UEL

p.48
sem título, 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.52
Arnold Schwarzenegger, fisiculturista profissional, posando em outubro de 1976

p.54
sem título, 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.57
wedding, 2018
 fotografia digital

p.59
t.girls, 2019
 pernas de manequim, ferro, dobradiças, motores, arduino
 192 x 192 x 63 cm approx.
 fotografia de Marina Lima

p.63
 Hans Bellmer (1902-1975)
The doll, 1935
 fotografia analógica colorida a mão

p.68
casa de bonecas, 2019
 casa de bonecas, móveis em miniatura, servomotor, arduino e lâmpada LED
 92 x 70 x 27 cm approx.

p.71
menino-mosca, 2018
 látex, tinta óleo e nylon
 53 x 60 x 53 cm

p.72
sem título (IA), 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.78
cabeça oca, 2019
 gesso (parte do *coro das cabeças caídas*)
 28 x 34 x 46 cm

p.79
sem título (três brancusis), 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.86
sem título, 2020
 negativo fotográfico digitalizado

p.87
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação
 fotografia de Marina Lima

contracapa
cabeça oca espuma de boneca, 2019
 registro da apresentação
 fotografia de Marina Lima

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo*. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. pp. 27-51.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*. In: *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ARAÚJO, Antonio (colab). FERNANDES, Sílvia (org). *Teatro da vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARNEY, Matthew. *Matthew Barney: River of Fundament*. Munich: Haus der Kunst, 2014.
- BARNEY, Matthew. *OTTO trilogy*. New Haven: Yale University Press, 2016. p.14.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2012.
- BENETTI, Liliane. *Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett*. In: *ARS* Ano 8 N° 18. pp. 175-193.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BROWN, Steven T. *Machinic Desires: Hans Bellmer's Dolls and the Technological Uncanny in "Ghost in the Shell 2: Innocence"*. University of Minnesota Press: Mechademia, Vol. 3, Limits of the Human (2008), pp. 222-253.
- Bruce Nauman: Disappearing Acts*. New York: MoMA, 2018.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Harold de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARROUGES, Michel. *As máquinas celibatárias*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- CRAIG, Edward Gordon. *O ator e a supermarionete*. *Sala Preta*, v. 12, n. 1, p. 101-124, 30 jun. 2012.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FAHRER, Lucienne Guedes. *Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa*. São Paulo: Tese de Doutorado na ECA-USP, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FOSTER, Hal. *Armor Fou*. Cambridge: The MIT Press. *October*, Vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 64-97.
- FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- FOSTER, Hal. *Bad New Days*. London: Verso, 2015.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Formless, a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante (das unheimliche)*. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos: (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GOEBBELS, Heiner. *Estérica da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas*. In: *Questão de Crítica*, Vol. VIII, nº 66, 2015. p.318
- GROYS, Boris. *The Obligation to Self-Design*. *Journal E-flux*, 2008.
- HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autentica, 2009.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos fantásticos: o vaso de ouro; Os autômatos; O Homem da Areia*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KELLEY, Mike. *The Uncanny*. Koln: Walther König, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- Máquina Tadeusz Kantor*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- MAETERLINCK, Maurice. *Um teatro de Andróides*. *Pitágoras* 500, v. 3, n. 1, p. 88-92, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORI, Masahiro. *The Uncanny Valley*. IEEE Robotics & Automation Magazine, June 2012. pp.98-100.

OLIVEIRA, Fernanda Hamann de; HERZOG, Regina. *Guerra, violência e pulsão de morte: uma articulação não evidente*. IN: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 3, p. 593-601, 2010.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

SHERWIN, Paul. *Frankenstein: Creation as Catastrophe*. Modern Language Association, Vol. 96, No. 5 (Oct., 1981), pp. 883-903.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. São Paulo: Hedra, 2011.

TAYLOR, Sue. *Hans Bellmer: the anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Ilê Sartuzi: direção | dramaturgia | produção de objetos | projeção de vídeo
 Marcus Melo: engenharia mecânica | mecatrônica | programação
 Vicente Antunes Ramos: colaboração em dramaturgia
 Cleverbot: colaboração em dramaturgia
 Bruno Palazzo: desenho de som
 Matheus Brant: desenho e operação de luz
 André Vidal: operação de luz

Arnold Schwarzenegger: ator
 Danilo Arrabal: ator
 Giovanna Monteiro: atriz
 Hito Steyerl: atriz
 Julia Pedreira: atriz
 Maira do Nascimento: atriz
 Rafael de Souza: ator

cabeça oca espuma de boneca
versão em vídeo:

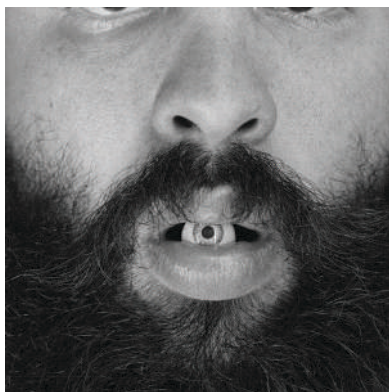
produção: Quina filmes
captação:
 Amanda Carvalho
 Caio Antônio
 Francisco Miguez
 Mauricio Battistuci

edição:
 Amanda Carvalho
 Francisco Miguez

agradecimentos especiais à toda
 equipe de produção da peça e do filme
 e a orientação cuidadosa de Dora
 Longo Bahia

agradecimentos:

Antônio Araújo
 Bruno Ferreira
 Cia. Livre
 Daniela Machado
 Depois do Fim da Arte
 Dora Longo Bahia
 Eduardo Joly
 Fabio Otuzi Brotto
 Felipe Molitor
 Fernando Lacerda
 Galpão do Folias
 Gisela Sartori Franco
 Guilherme Teixeira
 Igor Vice
 Janina McQuoid
 João Fernandes
 Lara Girardi Caitano
 Lyz Franco Brotto
 Marcelo Maffei
 Marina Lima
 Nina Lins
 Pedro Canales
 Pedro França
 Ricardo Carioba
 Ricardo Kugelmas
 Tiago Mesquita
 Tiê Franco Brotto
 Victor Maia
 Wisrah Villefort



Sartuzi, Ilê

cabeça oca espuma de boneca / Ilê Sartuzi ; orientadora,
Dora Longo Bahia. -- São Paulo, 2020. 84 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Artes
Plásticas/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

1. arte 2. corpo 3. ausência 4. manequim I. Título.

CDD 21.ed. - 700

