

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

CAROL MENEZES MEDINA

C4R0L1N4

Meu corpo do avesso e fora de mim

SÃO PAULO - SP

2022

CAROL MENEZES MEDINA

C4R0L1N4

Meu corpo do avesso e fora de mim

Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais, do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, como requisito parcial à graduação.

Orientação: Profa. Dra. Silvia Laurentiz

SÃO PAULO - SP

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Menezes Medina, Carol

C4R0L1N4: Meu corpo avesso e fora de mim / Carol
Menezes Medina; orientadora, Profa. Dra. Silvia
Laurentiz. - São Paulo, 2022.
182 p.: il.

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

1. O Desmembramento no Surrealismo e as Bonecas de
Hans Bellmer. 2. Vida e Obra de Louise Bourgeois e o
Identitário Feminino. 3. Nova Iconografia de Sarah Lucas
e a Performatividade de Gênero. 4. Ciberfeminismo,
Ciborgue e Pós-Humanismo. 5. Construção da Escultura
Interativa "C4R0L1N4". I. Laurentiz, Profa. Dra. Silvia .
II. Título.

CDD 21.ed. - 700



A todos de origem incerta e de futuro em construção.
Aos diferentes corpos, sujeitos, coisas e fantasias.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata pelo tempo em que atuei como monitora do laboratório ModelaFab (Laboratório de Modelagem e Fabricação Digitais do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Uma experiência que me fez evoluir muito como artista, educadora e tecnóloga. Devo isso a equipe de monitores de 2018 a 2021 e, principalmente, à Profa. Priscila Guerra que sempre se interessou, me incentivou e contribuiu com o meu trabalho.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Silvia Laurentiz por todas as semanas do último ano, os empurrões e os acolhimentos em meio a um período de turbulências externas e internas. Foi muito importante ter alguém acreditando no meu potencial e lutando pelo meu trabalho ao meu lado.

Aos meus queridos amigos que sempre me escutaram e tiveram paciência para me ouvir e se abrirem para mim.

À minha psicóloga Karen S. H. Uwagoya que me conduziu nos últimos anos por um processo intenso de autorreflexão profundamente transformativo.

Agradeço ao meu irmão por sempre me empurrar... para frente.

Ao meu pai, por me amar todo minuto de todos os dias há 23 anos.

E quero agradecer muito à minha mãe, pelo seu amor infinito depositado em mim de tantas outras vidas. Me faltam palavras...

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso explora o conceito da fragmentação do corpo humano feminino nas obras de Hans Bellmer, Louise Bourgeois e Sarah Lucas e aborda a construção da escultura cibernética interativa “C4R0L1N4”. Trata-se de um percurso permeado de reflexões não apenas com referências das artes visuais, mas como da filosofia, psicologia, sociologia e tecnologia com base nos escritos de Bill Brown, Sigmund Freud, Judith Butler, Donna Haraway, entre vários outros. A pesquisa foi motivada a partir da experiência com meu próprio corpo e exploração de minha identidade resultando em uma obra autoral baseada nos conceitos de corpo feminino desmembrado, reconfigurado e comunicativo.

Palavras-chave: Fragmentação, Corpo, Artes Visuais, Surrealismo, Inconsciente, Hans Bellmer, Louise Bourgeois, Sarah Lucas, Gênero, Feminismo, Ciborgue, Pós-humanismo.

ABSTRACT

The present thesis explores the concept of fragmentation of the female human body in the work of Hans Bellmer, Louise Bourgeois and Sarah Lucas and addresses the construction of the interactive cybernetic sculpture "C4R0L1NA". It is a journey permeated with reflections concerning not only references from the visual arts but also from philosophy, psychology, sociology and technology based on the writings of Bill Brown, Sigmund Freud, Judith Butler, Donna Haraway and among many others. The research was motivated by my experience with my own body and the exploration of my identity resulting in an authorial work based on the concept of the dismembered, reconfigured and communicative female body.

Keywords: Fragmentation, Body, Visual Arts, Surrealism, Unconsciousness, Hans Bellmer, Louise Bourgeois, Sarah Lucas, Gender, Feminism, Cyborg, Post-humanism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1º - O Desmembramento no Surrealismo e as Bonecas de Hans Bellmer	20
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
2º - Vida e Obra de Louise Bourgeois e o Identitário Feminino	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
3º - Nova Iconografia de Sarah Lucas e a Performatividade de Gênero	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
4º - Ciberfeminismo, Ciborgue e Pós-Humanismo	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67
5º - Processo de Construção de “C4R0L1N4”	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
APÊNDICES	180
ANEXOS	181

INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo assunto a ser discutido nessa dissertação é de longa data. Não consigo realmente pontuar quando começou. No entanto, lembro-me bem de um momento que me impactou tão amplamente, a ponto de decidir que iria cursar Artes Visuais com toda certeza. Eu estava estudando para o vestibular na biblioteca da escola em que cursava o ensino médio quando encontrei um livro sobre “A Boneca” de Hans Bellmer.

Os tipos de movimentos artísticos e obras que são normalmente abordadas na escola (quando são abordados) seguem uma espécie de régua, a meu ver. Talvez pela prioridade de se pontuar nas provas de vestibulares, ou pela dificuldade geral do ensino tradicional de debater artes visuais, existe um padrão de obras, datas e artistas a serem decorados e raramente discutidos com profundidade. Pelo menos foi essa a minha experiência.

Entretanto, ao me deparar com aquele livro, senti fascínio e repulsa pelas imagens ali contidas, certa aversão, mas uma impossibilidade de desviar o olhar. Não havia padrão ali, não havia respostas legíveis. A partir daí, soube que queria produzir e estudar obras assim. Não sei exatamente se me vi na juventude e feminilidade que elas pareciam retratar, ou na própria fragmentação e desmembramento como representação de um corpo imperfeito. Eu me vi na Boneca, mas também me vi em Bellmer, pelo desejo de produzir e criar obras ambíguas e difíceis de decifrar completamente. Dessa forma, as bonecas pareciam se apresentar a mim, refletindo também minhas experiências e obscuridades.

A figura do corpo humano sempre se mostrou como parte de minhas inquietações. Mais especificamente o meu corpo, um corpo feminino, foi alvo de desenhos meus desde criança, mas que sempre pareciam descolados da realidade. Constantemente desenhava figuras humanas de cintura fina, seios grandes e quadril largo aos 9 anos de idade. Essas ilustrações eram representações de uma fixação por um corpo feminino ideal nas quais nunca fui contemplada. Talvez por isso, tenha me reconhecido mais no corpo destruído da Boneca do que no corpo que eu idealizava.

Sempre tive uma relação muito simbiótica com meu corpo. Entre doenças psicossomáticas autoimunes e transtornos psicológicos, meu corpo sempre foi alvo de minhas pulsões internas. Adoecer fisicamente, por questões que só existem na sua cabeça, é completamente debilitante e desesperador. Por muitas vezes de

forma inconsciente, a autodestruição do meu corpo era a ferramenta que eu recorria. Além de questões como não reconhecer sua própria forma pela dismorfia corporal, me confronto com a ideia da fragmentação corporal cotidianamente.

Um aspecto que me norteou profundamente, mas que só fui realmente assimilar ao longo do processo de escrita desta dissertação e construção de minha escultura, foi esse olhar atento ao meu corpo e a uma correlata construção de identidade. Para entender minha individualidade e, ao mesmo tempo, construir uma outra representada por minha obra, refleti muito sobre minha história, minha origem e minha própria criação. Fui adotada com dois dias de vida, na cidade de Fraiburgo em Santa Catarina, conhecida como a “cidade das maçãs” pela alta produção da fruta. Meus pais diziam que o local era simbólico pois eu nasci com duas bochechas enormes e vermelhas parecendo mesmo duas maçãs. Minhas referências infelizmente acabam por aí... não tenho acesso ao que veio antes desse grande ponto de interrogação. Assim, a ideia de fragmentação, como forma de análise e entendimento de um todo, também se fez presente neste processo pessoal psíquico e tais questões foram borbulhando durante a produção do Trabalho De Conclusão de Curso.

Minha origem e minha relação com meu corpo sempre foram assuntos de muitas sessões de psicoterapia, e por isso não serão o tema principal da minha dissertação, mas foi exatamente pela natureza altamente pessoal de minhas aflições corporais e pretensões artísticas que eu busquei analisar, nas próximas páginas, artistas que também explorassem o corpo fragmentado e feminino em suas obras.

Em 2018, cursando o Bacharelado em Multimídia e Intermídia, frequentei as disciplinas de Práticas Performáticas I e II, oferecidas conjuntamente pelos Departamentos de Artes Visuais (CAP-ECA/USP) e Artes Cênicas (CAC-ECA/USP). Em Práticas Performáticas II, cada aluno foi solicitado a preparar e apresentar uma performance a ser registrada em um ensaio fotográfico intitulado “Segunda Pele”.

Como referência, estudei a performance Diálogos Silenciosos (Figuras 1 a 3) de 2014 da artista Anna Leite. Nessa performance, por meio do uso de colheres, frigideiras e outros utensílios relacionados ao ambiente doméstico, o espaço torna-se vivo com a entrada da artista. Ela performa gestos suaves e delicados ao manusear mel e glicose junto com fios de cabelos longos e resistentes. A artista forma massas de mel e cabelo e as pendura em um varal por todo o ambiente que vão se desprendendo e caindo ao chão ao longo do tempo.

Os materiais utilizados na obra possuem uma carga simbólica muito potente e de associação quase imediata ao tradicionalmente chamado “universo feminino”. O pelo é um material muito forte, parte viva de um ou mais corpos, por vezes associado ao corpo masculino por conta de diferenças hormonais e biológicas, mas o cabelo longo é intimamente associado à identidade de gênero feminina. O cabelo é contrastante com os outros elementos em cena principalmente pela aparente falta de conexão com os demais materiais manipulados pela artista durante a performance, que fazem parte de um espaço de trabalho doméstico. A doçura e maleabilidade do mel, assim como a delicadeza dos gestos da artista, apresentam características comumente associadas às mulheres. A presença de todos esses elementos em um único cenário e compondo uma única ação performática poderiam ser capazes de reforçar uma visão estereotipada do “ser mulher” para questioná-la.



Figura 1 - Captura de tela do vídeo da performance “Diálogos Silenciosos” de 2014 da artista Anna Leite. Disponível em: <https://vimeo.com/120986854> . Acesso em fevereiro de 2022.



Figura 2 – Captura de tela do vídeo da performance “Diálogos Silenciosos” de 2014 da artista Anna Leite. Disponível em: <https://vimeo.com/120986854> . Acesso em fevereiro de 2022.



Figura 3 – Captura de tela do vídeo da performance “Diálogos Silenciosos” de 2014 da artista Anna Leite. Disponível em: <https://vimeo.com/120986854> . Acesso em fevereiro de 2022.

Minha performance da “Segunda Pele” (Figura 4) consistiu no ato de arrancar de meu corpo uma espécie de “camisa” colada ao meu peito, barriga e braços feita primordialmente de cera depilatória e de puxar *band-aids* que cobriam por inteiro meu rosto. Eu havia colado miçangas, conchas, pedras e outros pequenos objetos em retalhos de tecido, os quais foram incorporados à cera quente enquanto colegas

minhas a passavam sobre o meu corpo. Essas peças com texturas diversas embebidas na cera pareciam emergir de minha segunda pele como feridas ou queimaduras, ao mesmo tempo que causavam o aspecto de uma vestimenta repleta de adornos.

A cera endureceu, restringindo meus movimentos. Subi em um banco de madeira para ser fotografada a arrancando de mim. Me libertei da rigidez, mas somente pelo processo doloroso de retirada de meus próprios pelos. A dor de arrancar pelos pode, num primeiro momento, ser associada exclusivamente ao ato de “embelezamento” por vezes compulsório do corpo feminino na depilação, mas para mim se incorporou também outro significado. Diagnosticada com tricotilomania, um transtorno obsessivo compulsivo que consiste em arrancar pelos do corpo, me vi reproduzindo minha dor cotidiana e involuntária em minha performance e na autodestruição corporal, porém neste contexto minhas dores internas e externas se metamorfosearam em algo novo.



Figura 4 – Carol Medina, Fotografia da Performance “Segunda Pele” para a disciplina de “Práticas Performáticas II”, 2018.

RUTH (Figuras 5 a 8) nasceu da minha segunda pele descamada. Em 2019, os restos de cera dessa performance compuseram a obra RUTH, produzida junto a meu colega Ju Ruiz no contexto da disciplina Escultura I, ministrada pelo Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade. Realizamos moldes de cera de outras partes do corpo para compor novas peças, juntando às sobras da performance “Segunda

Pele”, e exibimos nossa composição na exposição anual de alunos do Departamento de Artes Plásticas (ECA/USP), realizada em julho de 2019, no Espaço das Artes.

Criamos uma mulher de quase 3 metros de altura pregada à parede. Perucas, luvas, cabelos humanos e de antigas *Barbies*, salto alto, miçangas, retalhos de renda, tudo embebido em cera foram alguns dos materiais que compuseram a nossa mulher “imperfeita”, completamente inundada de clichês de feminilidade. Com toda a sua imponência, a Ruth se tornou algo mais amplo do que eu havia pensado previamente.



Figura 5 – RUTH, 2019. Carol Medina e Ju Ruiz.



Figura 6 – Peças de RUTH, 2019. Carol Medina e Ju Ruiz.

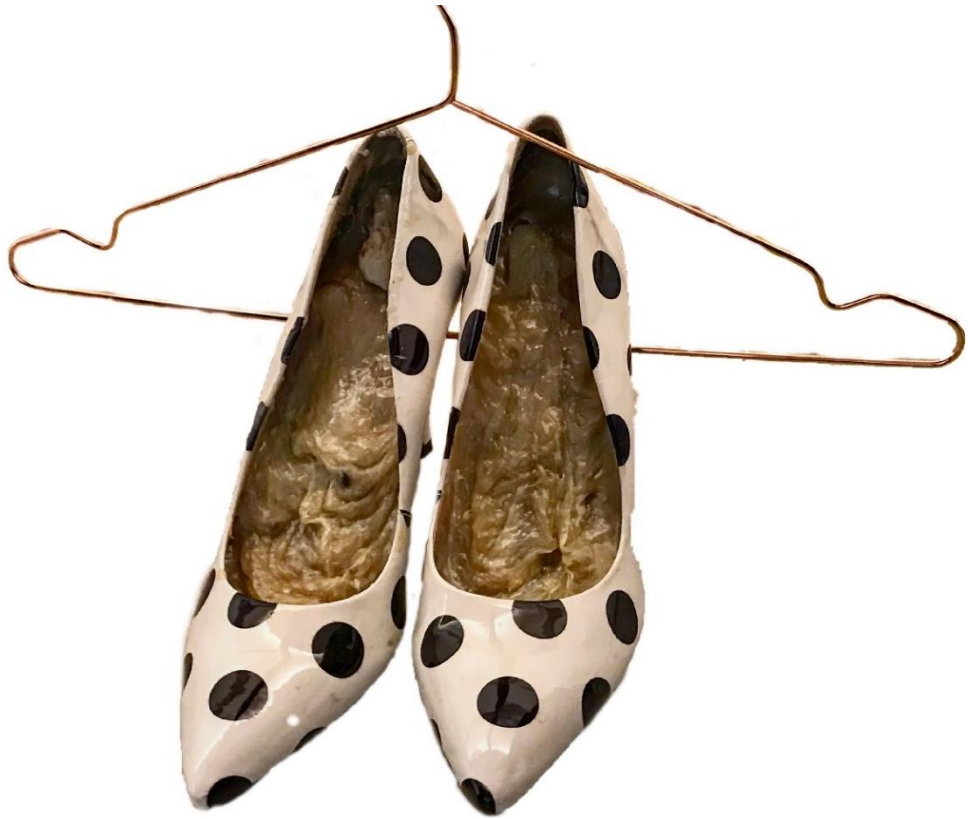


Figura7 – Peça de RUTH, 2019.



Figura 8 – Peça de RUTH, 2019.

É a partir dela que meu trabalho nessa dissertação começou a tomar forma. Pensando em minhas experiências pessoais e no interesse por obras de arte que discutem o corpo e a feminilidade, iniciei meu processo de pesquisa ancorado na primeira referência significativa que tive de identificação com uma obra: As Bonecas de Hans Bellmer. Dessa forma, destinei o primeiro capítulo deste trabalho a contextualizar a produção de Bellmer com a análise do corpo fragmentado no movimento surrealista, utilizando as teorias sobre *coisidade* de Bill Brown e conceitos da psicanálise freudiana sobre o 'inconsciente'. Refletindo sobre o corpo e a consciência humana, iremos passar pelos conceitos de 'fantasia', 'pulsões' e 'sublimação' de Sigmund Freud, a fim de compreender não só a base do movimento surrealista, mas também a relação da vida de Bellmer, seus desejos pulsionais e ímpetus inconscientes com a produção de suas Bonecas.

No capítulo seguinte, me dediquei a analisar a obra e vida de Louise Bourgeois, de forma a estabelecer uma relação entre suas experiências e suas produções, assim como com o contexto e repercussão que tiveram. Esta dissertação aborda a produção da artista, focalizando as formas corporais trazidas em suas obras altamente autobiográficas. Trata-se de perceber como sua arte possibilita elaborar críticas ao modelo identitário de um corpo feminino a partir de sua fragmentação, simultaneamente, abrindo possibilidades para a criação de múltiplas formas de subjetividades das mulheres.

No terceiro capítulo, seguimos analisando a fragmentação do corpo feminino dentro do contexto das Artes Visuais, tendo como principal objeto de investigação o trabalho plástico de Sarah Lucas. Em substituição a uma abordagem contemplativa e passiva da mulher como objeto de estudo, base alegórica para uma arte masculina, Lucas e Bourgeois são exemplos de artistas mulheres que se dedicaram a produzir operações estéticas que contestavam este posicionamento. A partir da reprodução escrachada, por vezes irônica, de uma iconografia clichê de gênero, Lucas produz obras que revelam o conceito de 'performatividade de gênero' de Judith Butler. A análise de Butler de sexo, gênero, e sexualidade como performance cultural forçada explora, assim como as obras de Lucas, uma crítica às categorias de identidade de gênero contemporâneas, a fim de trazer novas expressões plásticas do feminino.

Dessa forma, a análise dessas obras propicia desdobramentos que vão ao encontro de anseios da minha pesquisa de adquirir maior compreensão sobre os

processos artísticos relacionados ao tema da fragmentação do corpo feminino, da autopercepção e identidade a serem explorados em meu trabalho autoral prático. O 4º Capítulo estará dedicado a uma última etapa de exploração dos conceitos do corpo feminino fragmentado e remodelado por atuais e emergentes tecnologias a partir de uma perspectiva contemporânea com as ideias do *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway sobre 'Ciberfeminismo' e 'Pós-Humanismo'. No 5º Capítulo, farei a descrição do processo de construção de minha própria "boneca". A partir de moldes de meu corpo em gesso, criei uma figura humanoide desmembrada, incorporando diversos materiais e objetos simbólicos intrínsecos às minhas experiências. Criei um Eu do avesso e embarçado, com sensores de distância, sons e luzes semelhante ao mito de criação de Frankenstein, a fim de demonstrar, no nascimento de C4R0L1N4, que minha boneca é viva.

10

O corpo é comparável a uma frase que nos convidaria a ser desarticulada, para que seus verdadeiros conteúdos sejam recompostos por uma série de anagramas sem fim. (BELLMER, 1978, p. 43-44)¹

De acordo com Eliane Moraes (2002) no livro *O Corpo Impossível*, entre o fim do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, diversos artistas e escritores se interessaram pela criação de imagens de um corpo humano dilacerado, subvertendo uma tradição do antropomorfismo. Com o sentimento dominante de dispersão do mundo moderno, caos e guerra, a Europa assistiu a uma crise profunda do humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. O projeto de modernidade parecia chegar a um ponto de crise, marcado sobretudo por um sentimento de instabilidade, frente a rapidez das mudanças técnicas, conceituais, filosóficas e científicas. Supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo, Moraes estabelece as palavras “Fragmentar, decompor, dispersar” como base de qualquer definição da postura moderna.

Em um mundo de instabilidade e desamparo, as vanguardas modernas propuseram uma subversão dos moldes artísticos ocidentais clássicos como a ode ao humanismo e à racionalidade humana. O Surrealismo foi um movimento artístico, um dos últimos das vanguardas artísticas do século XX, que se iniciou em 1924 com a publicação do *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton. Uma grande fonte de inspiração para os surrealistas foi a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, principalmente pelo livro *A Interpretação dos Sonhos* de 1900. Considerando o trabalho do psicanalista sobre o ‘inconsciente’ humano, o movimento surrealista constitui sua base teórica a partir das possibilidades de acesso ao âmbito mais irracional e subjetivo da mente humana com a associação livre ou interpretação de sonhos. No período pós-guerra, diante dos desenvolvimentos tecnológicos (luz

¹ Tradução por Carol Menezes Medina. Trecho original: “le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d’anagrammes sans fin, ses contenus véritables”. (BELLMER, 1978, p. 43-44)

elétrica, fotografia e rádio, por exemplo), e em um mundo logicamente ordenado com primazia do pensamento racional, buscou-se uma proposta estética relacionada ao inconsciente, imaginário, sonhos e valores simbólicos.

A fragmentação e a decomposição das obras fazem parte dos movimentos modernista e surrealista que foram trabalhados depois da Segunda Guerra Mundial, a partir de um desejo dos artistas de criarem usos e significados novos a objetos. Nos anos 1920, os artistas surrealistas, além de realizarem pinturas e esculturas, também criavam objetos, aos quais davam diversas classificações, tais como ‘objeto encontrado’, ‘objeto natural’, ‘*readymade*’, ‘*assemblage*’, ‘objeto incorporado’, ‘objeto fantasma’, etc. Sobre esses objetos, Bill Brown defende que eles partem de uma recusa dos surrealistas a ocupar o mundo como ele é e de um desejo de subversão aos usos e significados convencionais de objetos, revelando assim sua *coisidade* (do termo *thingness* do livro *Thing Theory* de Bill Brown). O autor explica este conceito como:

[...] o que é excessivo em objetos, como o que excede a sua mera materialização como objeto ou sua mera utilização como objetos. Sua força (é) como uma presença sensual ou como uma presença metafísica, a magia pela qual os objetos se tornam valores, fetiches, ídolos e totens. (BROWN, 2001, p. 5)²

Dessa forma o autor diferencia ‘coisa’ de ‘objeto’, ainda estabelecendo uma relação dialética entre eles. A coisa pode designar o concreto e o ambíguo dentro do cotidiano, ou funcionar como superação da perda de outras palavras, ou nomear uma característica amorfa ou enigma irrepreensível. A coisa não se prende à redutibilidade semântica dos objetos - é uma palavra que tende a “pairar sobre o limiar entre o nomeável e inominável, o figurável e não configurável, o identificável e não identificável” (BROWN, 2001, p. 5)³. A *coisidade* equivale, então, a uma

² Tradução por Carol Menezes Medina. Trecho original: “[...] what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects-their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems”. (BROWN, 2001, p. 5)

³ Trecho original: “[...] to hover over the threshold between the nameable and unnameable, the figurable and unfigurable, the identifiable and unidentifiable” (BROWN, 2001, p. 5)

extensão e um excesso do que permanece física e metafisicamente irreduzível aos objetos e se revela quando o uso cotidiano do mesmo é interrompido.

Começamos a confrontar a *coisidade* dos objetos quando eles param de trabalhar para nós: quando a broca quebra, quando o carro para, quando as janelas ficam sujas, quando seu fluxo dentro dos circuitos de produção e distribuição, consumo e exibição, foi interrompido, embora momentaneamente. (BROWN, 2001, p. 5)⁴

A partir da transformação da montagem do trabalho dos sonhos na prática do cotidiano, os artistas surrealistas vão interromper os usos e funções de objetos convencionais como um esforço para negar a distinção entre assuntos e objetos, pessoas e coisas. O *Indestructible Object* (Figura 9) de Man Ray é um exemplo de obra que marcou a produção artística do modernismo ao colocar em primeiro plano a discussão sobre *coisidade* dos objetos cotidianos.

⁴ Tradução por Carol Menezes Medina. Trecho original: “We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily”. (BROWN, 2001, p. 5)



Figura 9 - Man Ray, *Objeto indestructible*, 1923 (1965). Disponível em <https://arismagazine.com/arte-en-sonido-en-el-reina-sofia/> . Acesso em fevereiro de 2022.

Um metrônomo comum (instrumento mecânico usado para marcar o ritmo da música) com a foto de um olho humano colado em sua haste (parte de metal que oscila de um lado para o outro) foi originalmente chamado de *Objeto a Ser Destruído* por Man Ray em 1923. Como uma provocação e sugestão à ação física de destruição da peça, a simples adaptação de um objeto cotidiano e a incorporação do título sugerem muitos temas, entre eles, a natureza transitória da existência.

Em 1957, a escultura de Man Ray estava em exibição em uma exposição em Paris quando um grupo de estudantes adentrou gritando palavras de ordem contra os surrealistas e destruiu a obra com tiros de revólver. Com o dinheiro do seguro, Ray, que em realidade pretendia destruir seu objeto futuramente em uma performance pública, produziu 100 réplicas idênticas, e deu-lhes o nome *Objeto Indestrutível*. O objeto original pôde ser destruído, mas além das cópias construídas por Ray anos depois, há também registros fotográficos da peça e a memória de quem a viu que fazem a obra existir e ser analisada até hoje.

A análise de Brown identificou a produção artística e sua história como a *coisidade* das coisas, demonstrando as características metafísicas e platônicas das obras de arte, que não são apenas objetos físicos com os quais entramos em contato. Brown também estabelece uma relação acerca da rapidez com que as coisas parecem afirmar sua presença e poder: “[...]ao cortar o dedo em uma folha de papel, tropeçar em algum brinquedo, levar uma pancada na cabeça por uma noz que cai” (BROWN, 2001, p. 5)⁵ o corpo estabelece uma relação fenomenológica com outras coisas, como Merleau Ponty pontua “o corpo é uma coisa entre as coisas.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 163 apud BROWN, 2002, p. 5)⁶.

Na invenção surrealista, o compromisso se dá na transfiguração dos elementos em exposição e no questionamento da matéria, atribuindo-lhe novos significados que se diferenciam dos impostos previamente por convenções sociais. Sendo o corpo também visto como uma coisa, a decomposição da figura humana se mostrou como estratégia de investigação acerca de novas formas de vida e de expressão do ser humano. De acordo com Moraes (2002), numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços, sendo a fragmentação da consciência um dos princípios fundadores do surrealismo, ancorado nas ideias freudianas sobre o inconsciente. E com isso, a fragmentação da consciência desencadeou de forma correlata a ideia da fragmentação do corpo. Moraes mostra como o movimento surrealista vai ter uma relação com a matéria totalmente nova, na qual o corpo fragmentado vai ser elevado ao nível da consciência e da existência, opondo-se a visão cientificista, anatomista e positivista do mesmo como simples máquina da consciência.

Jorjen Leths’s questiona esta visão do corpo humano como um objeto automatizado, a partir do registro de ações cotidianas performadas em repetição por um “humano perfeito”, em *Det Perfekte Menneske (The Perfect Human)* (Figura 10) de 1967. Leth mostra um homem durante ações comuns como comer, dançar, pular, mas há algo estranho na apresentação do “humano”. Em meio a ações mecânicas

⁵ Trecho original: “[...]Stein's scheme helps to explain the suddenness with which things seem to assert their presence and power: you cut your finger on a sheet of paper, you trip over some toy, you get bopped on the head by a falling nut.” (BROWN, 2001, p. 5)

⁶ Trecho original: “These are occasions outside the scene of phenomenological attention that nonetheless teach you that you're ‘caught up in things’ and that the ‘body is a thing among things’.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 163 apud BROWN, 2002, p. 5)

fora de um contexto prévio, o humano é apresentado como um objeto aparentemente sem sentimentos com um corpo eficiente, filmado em *close-ups*, que pelos mecanismos de sua anatomia é capaz de pular, andar, dançar.



Figura 10 - *Det perfekte menneske* (1968). Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0376821/mediaviewer/rm3757303040/> . Acesso em fevereiro de 2022.

Ele está em uma sala vazia, completamente branca. Há uma voz que narra o que está acontecendo e pede ao espectador que olhe atentamente para o homem e sua perfeição. O humano parece ter tudo sob controle, inclusive sua relação com a mulher apresentada no início, mas à medida que o filme avança, o homem começa a ficar inquieto, parece preocupado, perturbado com alguma coisa. Este é o ponto central do filme: algo está mudando para ele. No final, o próprio homem fala que chegou a uma conclusão: aprendeu algo que ainda não entende e que espera

entender em alguns dias. O homem finalmente revela sua natureza verdadeiramente humana, recusando uma “perfeição” e abraçando sua subjetividade.

Havia uma propensão a ascender a um “novo renascimento” estético, filosófico e social pelas vanguardas modernas. A ideia de um novo renascimento vem de que o centro do mundo já não é a busca do homem anatomicamente perfeito, a imagem e semelhança da ideia de razão que governa, mas a busca do homem inconsciente, deslocado, deformado pelo jogo de sua própria irracionalidade e que viria revelar a verdadeira humanidade em seus ímpetos, na subjetividade como revelação da identidade. Num mundo voltado para a destruição das integridades, se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado.

O corpo humano, agora principal alvo dos surrealistas, é erotizado e transfigurado de acordo com os ímpetos humanos mais irracionais, atentando-se às sensações trazidas de cada parte do corpo. A fragmentação do corpo humano e a penetração no domínio das sensações corporais seriam o meio de romper as regras e os sentidos da realidade aderindo à desordem do inconsciente, que caracterizaria o erotismo. A partir dessa aspiração, o movimento surrealista em muito se aproxima ao conceito de ‘fantasia’ e da ‘Teoria das Pulsões’ de Sigmund Freud, na qual os impulsos humanos mais básicos sexuais e agressivos excedem os limites do corpo e do consciente, caracterizando-os como impulsos energéticos internos e inconscientes que direcionam o comportamento do indivíduo, diferente de uma conduta gerada por decisões.

A palavra “pulsão”, que (...) é erroneamente confundida com aquela de instinto, ou então que abrange um vocabulário especializado, é ao contrário um termo muito corrente na língua alemã; ele designa o que leva a fazer, a dizer. Em psicanálise, uma pulsão é primeiro uma força constante, que está presente de qualquer modo e que leva a fazer coisas e a ter pensamentos: ela relaciona lugares de nosso corpo capazes de prazer a objetos. (DAVID-MÉNARD, 2000, p. 14 apud DA COSTA, 2014, p. 37)⁷

⁷ Traduzido para o português no texto *Aspectos das relações interpessoais em Freud: questionamentos morais* de Virginia H. F. Da Costa, 2014, p. 37.

Freud estabeleceu uma dicotomia pulsional entre a vida e a morte. A pulsão de vida ou Eros é caracterizada como toda a demanda interna que nos leva a buscar o prazer, a partir do fenômeno de ligações entre seres humanos.

São gerenciadas sob o domínio de Eros as pulsões ligadas a si mesmo como objeto de amor (narcísicas) e ao objeto externo (sexuais), bem como a pulsão de conservação de si mesmo (pulsões do Eu ou de conservação) e da espécie (pulsão social– e gregária). (DA COSTA, 2014, p.79)

Já a pulsão de morte é a demanda que nos conduz ao isolamento, à estagnação, à destruição e à agressividade, buscando a meta de dissolver nexos. De acordo com Virginia H. F. da Costa, em alguns casos a pulsão de morte pode ser interpretada como uma forma de autopreservação da própria vida, ao direcionar o desejo de destruição a “outras coisas, outras pessoas, para não destruímos a nós mesmos, para nos guardar da tendência à autodestruição”. (FREUD, 2010, p. 255.)⁸.

O conceito de fantasia é elaborado então por Freud como uma vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens, uma realidade psíquica em contraste com a realidade material, como forma de satisfação do desejo que surge quando alguma pulsão é inibida ou frustrada. Freud entendeu que as fantasias funcionam sob a lógica do processo inconsciente, podendo encontrar caminho da sua expressão através de sonhos, sintomas e atos falhos.

Uma artimanha pulsional para a economia psíquica é o deslocamento das metas de obtenção direta de prazer (sexuais) para outra atividade mais valorizada culturalmente, caracterizando o conceito de ‘sublimação’. No lugar do prazer pela realização imediata das pulsões eróticas ou destrutivas, a satisfação sublimada que “eleva” o espírito para além do nível estritamente biológico do humano leva à potência criativa que fortalece a relação do indivíduo com a realidade externa.

O sonho, os desejos ocultos, a sexualidade e a morte foram temáticas abordadas pelo artista Hans Bellmer, que refletiram principalmente em representações do corpo feminino como fetiche, manequins, bonecas

⁸ Traduzido para o português no texto *Aspectos das relações interpessoais em Freud: questionamentos morais* de Virginia H. F. Da Costa, 2014, p. 81.

desmembradas e objetos de desejo. Em fotografias e desenhos frequentemente eróticos, Hans Bellmer desenvolveu o tema surrealista de manequins e bonecas como metáforas da sexualidade com um foco singularmente obsessivo. Geralmente, as bonecas são usadas como manequins ou brinquedos infantis, mas a partir de um processo de utilização de “anagramas” Bellmer construiu corpos antinaturais e estranhos que se tornaram objetos simbólicos de uma imagem feminina a partir da tensão provocada pela obsessão e desejo masculino. Suas bonecas estão entre suas obras mais conhecidas e foram construídas em 1933 e 1935, a partir de vassouras, parafusos, fibras de linho, bolas de madeira, materiais dobráveis e entre outros. Bellmer as documentava pela fotografia e por vezes também se registrava junto a sua obra (Figura 11).

Para analisar de forma mais completa a obra do artista é necessário entender o que constituiu a personalidade de Bellmer, suas pulsões e fantasias refletidas em suas bonecas. Hans Bellmer e os surrealistas conseguiram realizar obras que expressavam ou traduziam suas fantasias, deslocando a obtenção de satisfação de suas pulsões inconscientes para a arte. Portanto, o ideal surrealista de pôr em evidência o inconsciente humano e sua absoluta subjetividade é, sobretudo, a construção de obras de arte presentes na realidade material pela sublimação de seus impulsos inconscientes através da transfiguração também da figura do corpo humano.



Figura 11 – Hans Bellmer, Fotografia de *La Poupée*, 1936/MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/92610?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=43944&sov_referrer=association . Acesso em fevereiro de 2022.

Hans Bellmer (1902-1975) nasceu na Alemanha na região da Silésia e se juntou aos surrealistas de Paris em 1945, onde passou a residir até sua morte. Suas práticas incluíram a fotografia, a pintura, o desenho e a escrita. Foi criado em uma família que vivia sob o jugo de seu pai, um homem rigoroso, autoritário e conservador que trabalhou como engenheiro para os nazistas, o qual exercia sua força e violência disparando golpes contra sua esposa e seus filhos: Hans e seu irmão seis anos mais jovem Fritz. Neste cenário, Hans foi uma criança solitária que se refugiava em um mundo de fantasia. (WEBB & SHORT, 2004).

Bellmer construiu, em 1934, sua primeira boneca com a ajuda de seu irmão, Fritz Bellmer, em uma estrutura de madeira e metal, preenchida com camadas de fibra de linho misturadas com cola e, finalmente, coberta de gesso. A decisão foi tomada durante um período difícil da vida do artista: sua esposa Margaret acabara de receber um diagnóstico fatal. No entanto, a decisão de Bellmer foi bem recebida por quase todos ao seu redor: sua esposa, seu irmão, sua jovem prima Úrsula, sua mãe que o financiou escondido de seu pai, e seu irmão, enquanto engenheiro, que ajudou Bellmer a construir seu trabalho. Bellmer até disse que eles estavam fascinados por seu "feitiço mágico" (BELLMER apud WEBB & SHORT, 2004, p. 23). Por outro lado, quando seu pai descobre o filho em meio a vários membros do corpo humano, fica horrorizado. Neste contexto familiar ambíguo, Bellmer declara: "Vou construir uma menina artificial com possibilidades anatômicas que sejam capazes de recriar o apogeu da paixão e mesmo inventar novos desejos" (BELLMER, 2005, p.16 apud WEBB & SHORT, 2004, p. 23)⁹.

Mesmo com o apoio de sua família, Bellmer se sentia muito isolado como artista na Alemanha nazista. Ele leu artigos sobre surrealistas e imaginou que esse grupo de pessoas pudesse se interessar por suas ideias. Em 1934, sua prima Ursula foi estudar na Universidade Sorbonne em Paris, Bellmer enviou-lhe uma foto da boneca e uma carta pedindo que ela enviasse esta foto a André Breton. Como resultado, 18 fotos foram publicadas (Figura 12) na sexta edição da revista

⁹ Trecho traduzido em inglês por WEBB & SHORT, 2004, p. 23: "constructing an artificial girl with anatomical possibilities which were capable of re-creating the heights of passion even to inventing new desires". (BELLMER, 2005, p.16)

surrealista internacional *Minotaure* em dezembro de 1934, com o título *Boneca: Uma Variante de Montagem Menor Articulada* (WEBB & SHORT, 2004).

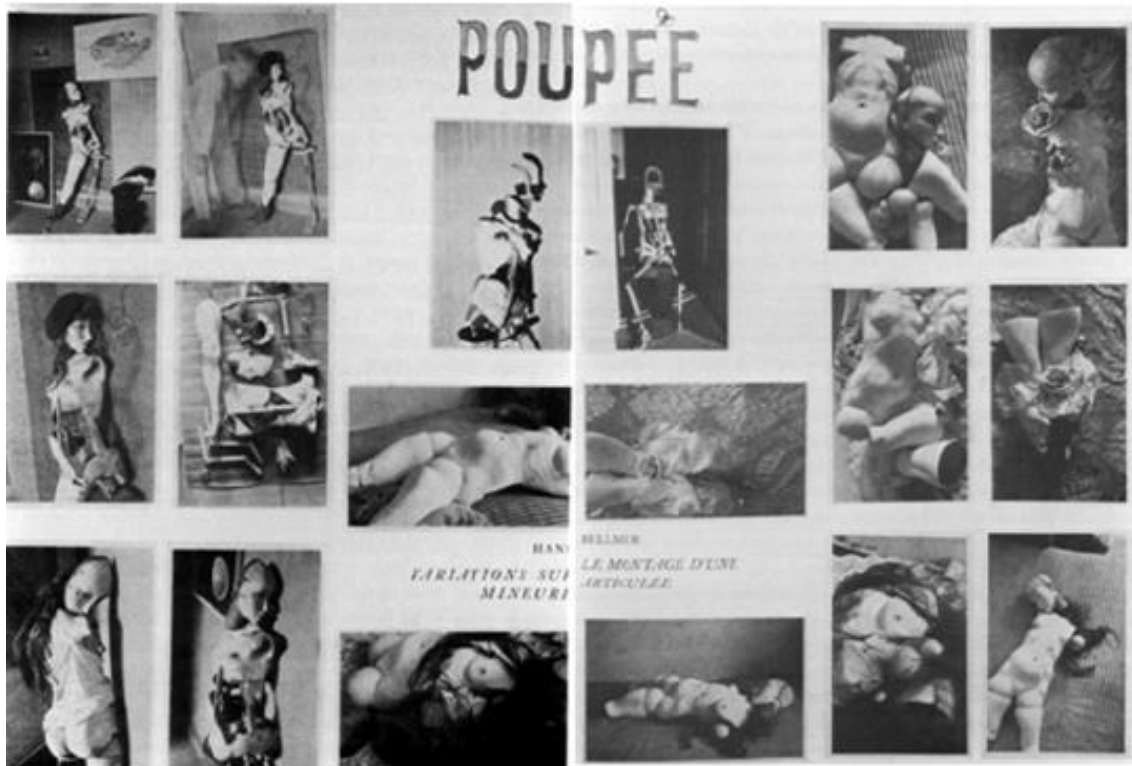


Figura 12 - Série de Fotografias de *La Poupée* de Hans Bellmer na revista *Minotaure*, 1934. Disponível em <https://archive.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php> . Acessada em fevereiro de 2022.

Em 1934, Bellmer publica *La Poupée (A Boneca)* (Figura 13), uma coleção de dez dessas fotografias com uma pequena introdução. A série de imagens registra os estágios sucessivos do progresso da construção da boneca. Se analisarmos as fotografias ali presentes veremos que este livro revela a seu processo de criação. Nas primeiras, a boneca ainda em desenvolvimento é apresentada como um conjunto de madeira e metal tomando forma de um esqueleto (Figura 14) que vai sendo preenchido com fibras de linho e forrado com gesso na sucessão de imagens (Figura 15). Em seguida, a boneca entra em um processo de desmontagem e remontagem revelando seu desmembramento, mutilação, o vazio como interlocução e fundamento da forma (Figura 16). Se em boa parte das fotografias a boneca encontra-se totalmente desmontada, em outras, suas partes chegam a formar um corpo, já que ele se apresenta quase completo como imagem de uma menina ou uma adolescente (Figura 17).

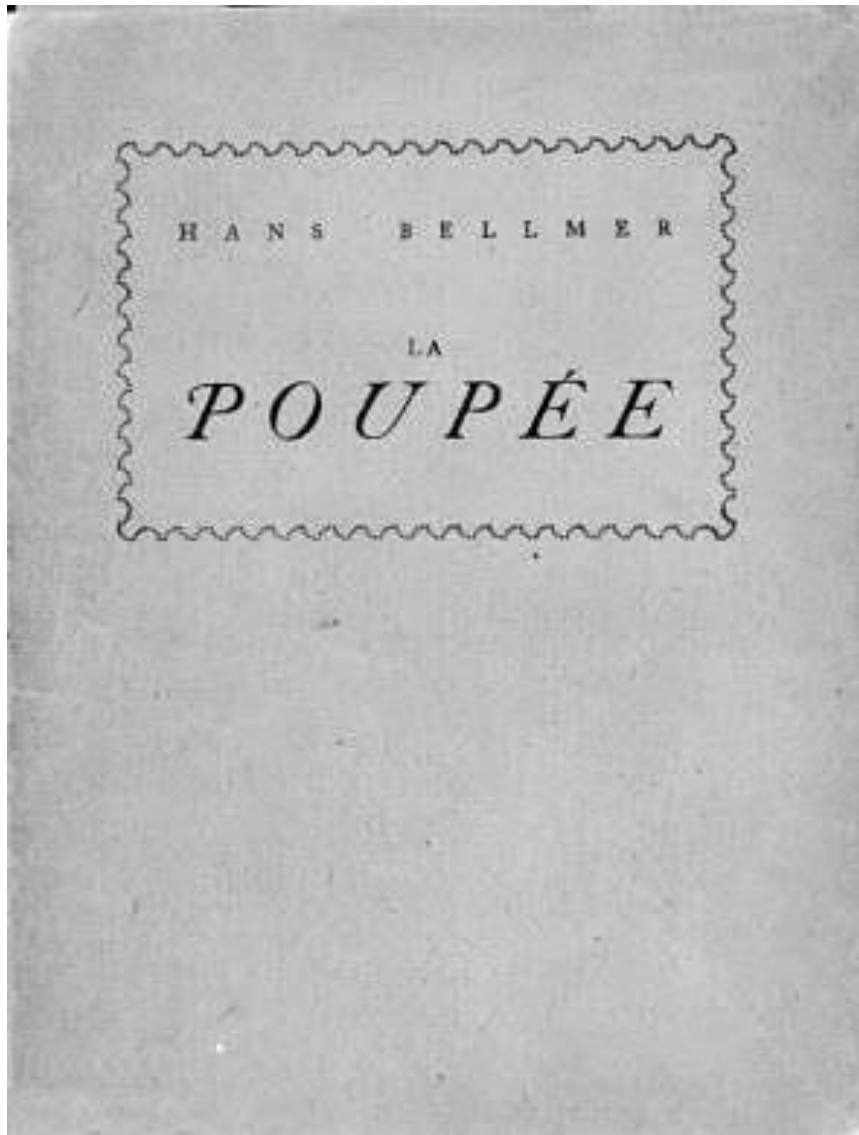


Figura 13 - Hans Bellmer. *La Poupée (The Doll)*. Paris, Editions GLM, 1936. Disponível em <https://archive.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php> . Acessada em fevereiro de 2022.

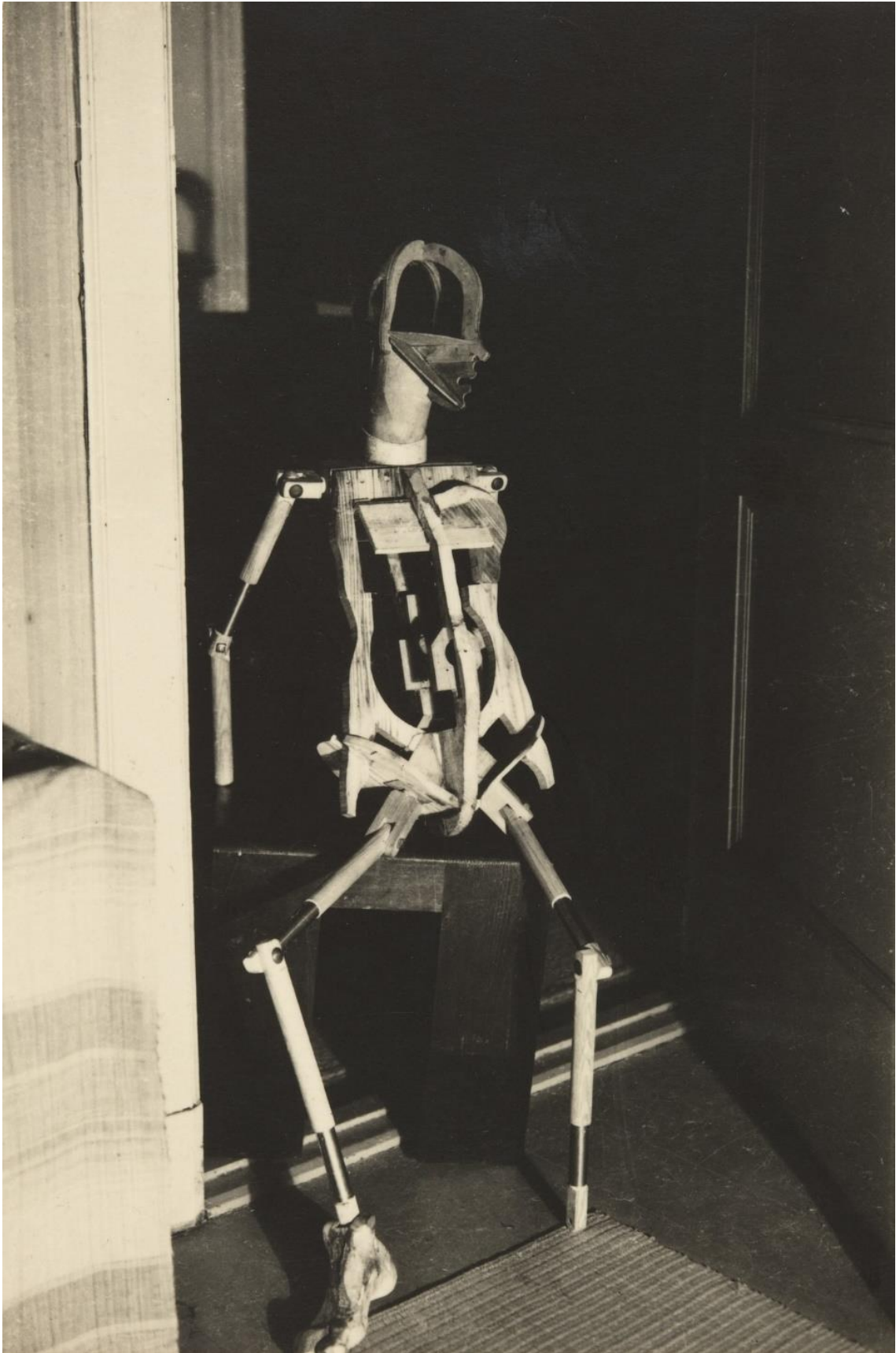


Figura 14 – Hans Bellmer, Fotografia de La Poupée, 1936/MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/92608?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=43944&sov_referrer=association . Acessada em fevereiro de 2022.



Figura 15 – Hans Bellmer, Fotografia de La Poupée, 1936/MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/92609?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=43944&sov_referrer=association . Acessada em fevereiro de 2022.

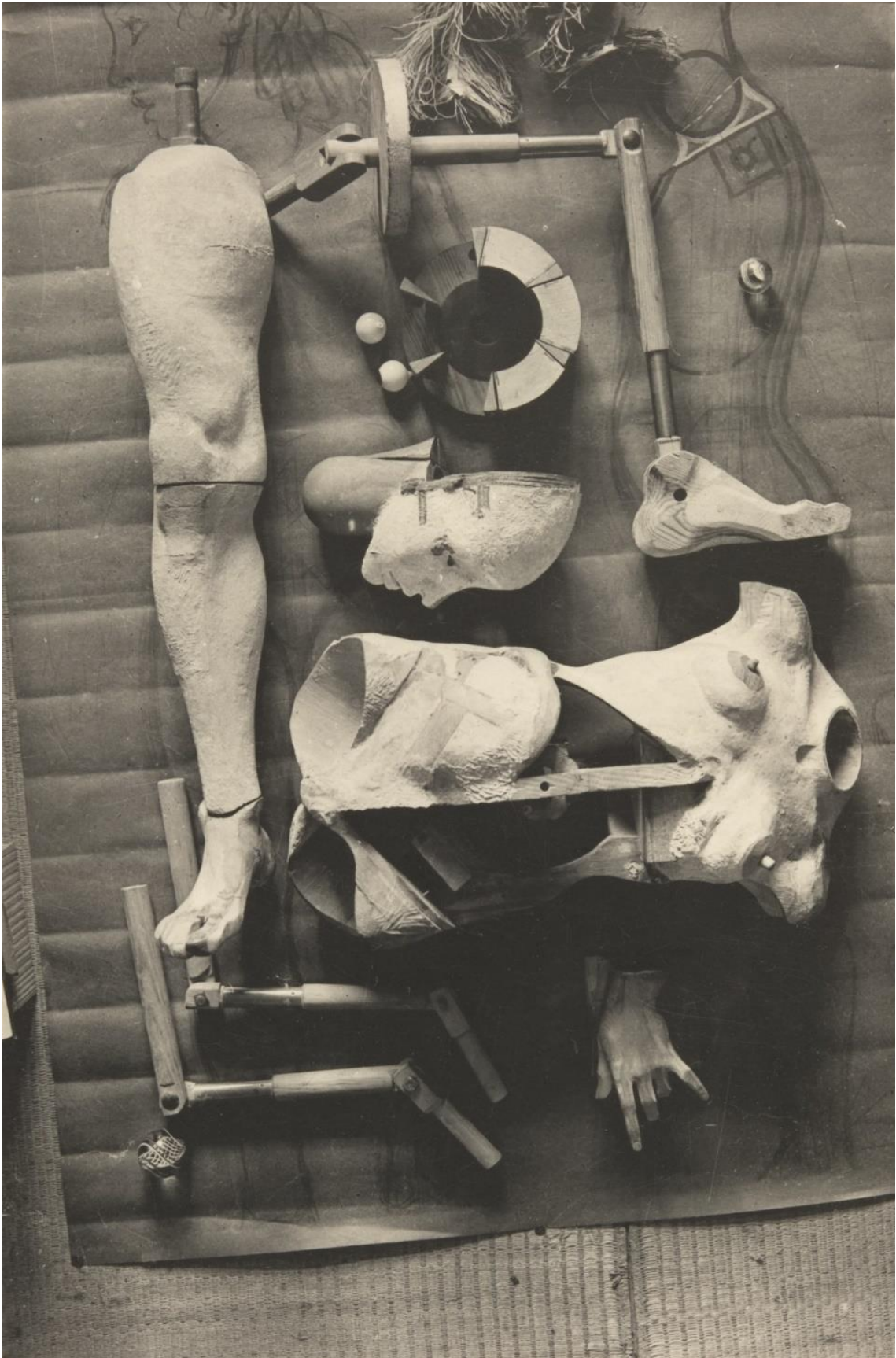


Figura 16 – Hans Bellmer, Fotografia de La Poupée, 1936/MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/92611?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=43944&sov_referrer=association . Acessada em fevereiro de 2022.



Figura 17 – Hans Bellmer, Fotografia de La Poupée, 1936/MoMA. Disponível em https://www.moma.org/collection/works/92614?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=43944&sov_referrer=association . Acessada em fevereiro de 2022.

Em relação ao aspecto político das bonecas de Bellmer frente uma Alemanha nazista, Therese Lichtenstein analisa:

As obras de Bellmer são um violento ataque aos estereótipos de normalidade evidente na cultura e arte nazista. Elas se rebelam contra as imagens idealizadas do corpo feminino ariano presentes na arte elitizada dos nazistas e na cultura de massa. Mas mais do que isso, elas questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade na alta arte alemã e na cultura popular de 1930. (LICHTENSTEIN, 2001. p. 1)¹⁰

No entanto, é possível perceber que as obras de Bellmer não se limitam a um ataque à ideologia nazista, no que diz respeito à idealização do corpo e à sua representação na cultura alemã, mas se estruturam como uma visão crítica da construção de um erotismo através da mídia fotográfica. Podemos identificar nas imagens de Hans Bellmer indicadores importantes do que constitui o erotismo nas fotografias de nus femininos. Estão presentes elementos constantes da iconografia erótica, como as poses femininas, os ângulos usados para retratá-las e os elementos que compõem os cenários.

O texto introdutório de *A Boneca* é um poema em prosa complexo em que Bellmer mostra que extrai sua criação de lembranças infantis. Ele detalha como as meninas despertam seu desejo desde a infância, bem como todo seu universo. Ali Bellmer se pergunta se inventar *A Boneca*, em todos seus detalhes não seria uma solução. Este texto inicial mostra como as fantasias infantis povoam o imaginário adulto do artista. Sua boneca não é uma fusão de partes que compõem um objeto inteiro. As imagens contêm um trabalho de deformação do corpo feminino. Anos depois, Bellmer relata que essas fotografias incomodam porque refletem sua ansiedade e angústia. Elas são também uma tentativa de rejeitar os horrores da vida adulta, assim como são um retorno à infância (WEBB & SHORT, 2004).

¹⁰ Traduzido para o português no texto *Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer* de Alexandre Rodrigues da Costa, 2019, p. 3.

O artista, conhecido por seu alcoolismo e tabagismo, aprofundou ainda mais em seus vícios após a morte de sua esposa Margaret em 1938, incluindo a fixação por sua boneca. Seu uso extremo de álcool e cigarros levou a internações e enfraqueceu sua saúde.

Em 1954, Bellmer conhece Única Zurn, uma mulher 15 anos mais jovem que ele, também artista e escritora, com um rosto expressivo, olhos grandes e nariz proeminente. Quando Bellmer a vê pela primeira vez, ele exclamou: "Eu encontrei a boneca." Ele se fascina pela semelhança desta mulher com sua boneca e isto o impulsiona a aproximar-se da escritora. Eles se casaram e viveram juntos em Paris até a morte de Bellmer em 1970. Durante esta parceria, Única submete o próprio corpo às intervenções do artista, que, entre outras, o apresenta em uma foto todo amarrado, como um monte de carne na revista surrealista *Minotaure* sob a legenda "Guardar em local fresco" (WEBB & SHORT, 2004).

Bellmer possuía personalidade introspectiva, com poucos laços sociais e era praticamente monotemático se interessando e falando apenas sobre suas bonecas e seus desdobramentos. Apesar de algumas relações afetivas e de afirmar ser imprescindível para seu trabalho ter uma mulher a seu lado, o próprio Bellmer se diz excluído do campo do amor (WEBB & SHORT, 2004). Tem certa aproximação com o obscurantismo e nunca desconsidera coincidências e elementos estranhos/fantásticos como orientadores dos rumos de sua vida – a própria boneca é fruto de um nó de coincidências.

Bellmer costumava usar, em suas fotografias, espelhos a fim de montar uma terceira realidade. O espelho é uma superfície polida que serve para refletir a luz, e assim, produzir a imagem de pessoas ou coisas. O espelho perturba porque tem o poder de criar uma imagem e de propor ao homem sua própria representação, um confronto com seu próprio corpo visto de fora. Para Riguini & Marcos (2017), as experiências do artista, usando o espelho em seus recursos da fotografia, e na montagem e desmontagem de suas bonecas remetem a criação de um espelho da própria identidade e personalidade tumultuada de Bellmer.

A boneca é o espelho onde Bellmer se olha e que revela (como uma anamorfose em um espelho curvo) o que as autoras chamam seu complexo feminino. Ela funciona como um duplo plástico que tem por função unificar o eu do sujeito ameaçado pela dissolução. É um

corpo reconstituído fora do corpo, que Bellmer utiliza como solução para a fragmentação do próprio corpo, para ter um corpo unificado. (RIGUINI & MARCOS, 2017, p. 151)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLMER, Hans. La Petite Anatomie de l'Image. Paris, Eric Losfeld, 1978.

BELLMER, Hans. The Doll. ANti- Classic 14. Atlas press London, 2005.

BRETON, André. Manifestos do surrealismo. Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001.

BROWN, B. Thing Theory. Critical Inquiry Vol. 28, Num. 1, 2001, p. 1-22. Disponível em: https://projects.iq.harvard.edu/files/riverbed_seashore/files/brown.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

DA COSTA, Virginia H. F. “Aspectos das relações interpessoais em Freud: questionamentos morais”, Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Filosofia; Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-01122014-160434/publico/2014_VirginiaHelenaFerreiraDaCosta_VCorr.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

DA COSTA; Alexandre Rodrigues. Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer.79 ARS ano 17 n. 36, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/14637/11680> . Acesso em fevereiro de 2022.

DAVID-MÉNARD, Monique. Tout le plaisir est pour moi – Hachette Littératures, 2000.

FOCHESATTO; Waleska Pessato Farenzena. Algumas Considerações Sobre o Conceito de Fantasia em Freud e Melanie Klein. Circuito Psicanalítico do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://www.circulopsicanaliticors.com.br/producao-cientifica/ARTIGOS/algumas-consideracoes-sobre-o-conceito-de-fantasia-em-freud-e-melanie-klein/45> . Acesso em fevereiro de 2022.

FREUD, S. “Novas Conferências sobre psicanálise – 32ª Angústia e instintos” In FREUD, S. O Mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros

textos (1930-1936); tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LICHTENSTEIN, Therese. Behind closed doors: the art of Hans Bellmer. Berkeley: University of California Press, 2001.

MERLEAU-PONTY; Maurice. "Eye and Mind," trans. Carleton Dallery, The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics, trans. James M. Edie et al., ed. Edie (Evanston, Ill., 1964).

MORAES, E. R. O Corpo Impossível, São Paulo: Iluminuras, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=dXh8rl0dKGIC&pg=PA17&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false . Acesso em fevereiro de 2022.

PRUDENTE; Aline Barbosa da Cruz. O Desmembramento do Corpo no Surrealismo: As Bonecas de Hans Bellmer. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, V. 7, N. 12, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/14637/11680> . Acesso em fevereiro de 2022.

RIGUINI; Renata Damiano & MARCOS; Cristina Moreira Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: http://ws4.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20170811183533.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

VENÂNCIO, Vitória Gomes. A Potência Do Fragmento: Considerações Sobre o Corpo Feminino. Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Artes Visuais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/26893/4/Pot%c3%aanciaFragmentoConsidera%c3%a7%c3%b5es.pdf> . Acesso em fevereiro de 2022.

WEBB, P. & SHORT, R. Death, desire and the doll: the life and art of Hans Bellmer. Nova York: Solar Books, 2004.

2º

Para mim, a escultura é meu corpo. Meu corpo é minha escultura.
(BOURGEOIS, 2004, p. 228)¹¹

Louise Bourgeois foi uma artista plástica francesa que viveu entre 1911 e 2010. Com obras abstratas e muito simbólicas, Louise foi influenciada pelo surrealismo e pelo primitivismo, trabalhando com a subversão da barreira entre vida e arte. Por conta das características presentes nas obras de Bourgeois, sua relação intrínseca com a abordagem do inconsciente, desejos ocultos e sexualidade, tem seu nome associado ao surrealismo apesar de nunca ter se afirmado como artista surrealista. O inconsciente também se faz presente na obra de Bourgeois, assim como n'As *Bonecas* de Hans Bellmer, porém a artista apresentou uma abordagem inovadora e única de sublimação de seus sentimentos, pulsões e experiências traumáticas de seu passado no fazer artístico, que se revelam também para os espectadores de maneira catártica. A arte de Louise Bourgeois é conhecida pelo seu conteúdo temático altamente pessoal envolvendo o desejo inconsciente e sexual do corpo. De acordo com Bourgeois, esses temas são baseados em eventos de sua infância, usando a arte para realizar uma espécie de processo terapêutico. Em entrevistas e escritos refere-se a toda sua obra como um retorno à infância e considera a criação como uma maneira de apaziguar angústia, definindo o ato de criar como um sedativo que “alivia um estado de dor momentânea”. (BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 265)¹²

Por meio do uso de arquétipos e imagens mitológicas, espirais, gaiolas, espelhos, ferramentas médicas, suas famosas aranhas e o desmembramento e deformação de sua imagem corporal, ela transforma sua experiência em uma linguagem visual altamente individual que simboliza a psique feminina, a beleza e a dor psicológica. Em suas obras, a artista dá atenção à sua inquietação sobre a imagem corporal, nesse sentido, a desfigura deixando muitas vezes uma aparência aterrorizante em quem a observa. Segundo Louise Bourgeois, seu trabalho decorre

¹¹ BOURGEOIS, L., Bernadac, M. L. & Obrist, H. U., Louise Bourgeois: Destruição do pai, reconstrução do pai – Escritos e entrevistas 1923- 1997, traduzido ao português por Álvaro Machado & Luis Roberto Mendes Gonçalves, 2000, p. 228.

¹² Idem, ibidem, p. 265.

de seu interesse pelo corpo humano, pela “sua aparência, suas mudanças, transformações, ou do que ele precisa, quer e sente” (BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 76).

Bourgeois nasceu em Paris de 1911, e foi nomeada em homenagem a seu pai Louis, que sempre deixou claro que desejara um filho homem ao invés de uma mulher. Durante a maior parte do ano, a família morou em *Saint-Germain*, no apartamento acima da galeria em que seus pais vendiam tapeçarias. A família também possuía uma vila e uma oficina no campo, onde passavam seus fins de semana restaurando tapeçarias antigas. Ao longo de sua infância, Louise era recrutada para ajudar a lavar, consertar, costurar e pintar enquanto a oficina era supervisionada por sua mãe Josephine, da qual era muito próxima. Foram as tensões, especialmente causadas pela infidelidade do pai e pelo fato de a amante do mesmo (também tutora de Louise) morar com a família, que mais tarde iriam constituir a arte altamente autobiográfica de Bourgeois.

Entre os relatos da artista, são recorrentes as palavras sobre os conflitos com o pai, apresentado como uma figura autoritária. Assim, a casa na cidade de Antony, na França, onde ela passou grande parte da infância, é frequentemente evocada como um lugar de sofrimento e de opressão. Uma das mais conhecidas histórias contadas por ela sobre a violência paterna se passou durante um jantar em família. Segundo ela, depois da refeição, era tradição entreter os convidados cantando ou contando pequenas histórias ou piadas. Ainda à mesa do jantar, em frente aos convidados, seu pai Louis pegou uma tangerina e desenhou em sua casca uma figura humana. Cortou cuidadosamente a casca, respeitando as formas desenhadas e separou a casca da polpa da fruta. No entanto, Louis fez com que sobrasse um pequeno resto de polpa grudado à figura, que sugeria um pênis. Em seguida, conta Louise, olhou para todos e disse: “Essa figura é tão linda, acho que ela é minha filha. Mas, obviamente não pode ser minha filha, pois minha filha não tem nada ali”¹³ apontando para o pênis da pequena figura. Todos riram. Ao narrar essa história, enquanto recorta uma tangerina ilustrando o feito paterno, ela expressa sentimentos de constrangimento, de humilhação e de impotência pois nada disse a respeito.

¹³ A artista relata essa história no documentário *The Spider, The Mistress and The Tangerine*. Direção: Marion Cajori e Amei Wallach. Estados Unidos: Zeitgeist Films, 2008. Este trecho está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M2mx1gZqh1E&ab_channel=zczfilms . Acesso em fevereiro de 2022.

Relacionada também ao fato de seu pai ter sido um soldado na Segunda Guerra Mundial, Louise viveu seus terrores de perto. Dessa forma, o desmembramento corporal característico das imagens que teve contato também está presente na obra de Louise assim como outros artistas surrealistas. Louise consegue traduzir em seus corpos, pernas e cabeças (ou ausência dela) os traumas infantis, de guerras e de traição que ferem o ser humano e refletem na arte, rompendo também com a noção de corpo feminino total e idealizado.

No início dos anos 1930, Louise Bourgeois estudou matemática e filosofia na Universidade *Sorbonne*. Após a morte de sua mãe em 1932, ela começou a estudar arte e entrou em várias escolas e estúdios incluindo *École des Beaux-Arts*, *Academie Ranson*, *Academie Julian* e *Academie de la Grande-Chaumière*. O seu primeiro apartamento em Paris era situado na *Rue Seine*, no mesmo edifício que André Breton na *Galerie Gradiva*, onde conheceu as obras dos surrealistas. Em 1938, ela começou a expor seus trabalhos no *Salon d'Automne* e inaugurou sua própria galeria em uma área diferente da loja de tapeçaria de seu pai para exibir gravuras e pinturas. Durante sua curta carreira como negociante de arte, ela conheceu o historiador de arte Robert Goldwater com quem se casou em 1938 e se mudaram para a cidade de Nova York. Depois de chegar a Nova York, Bourgeois ingressou na *Art Students League* com foco em gravura e pintura e deu à luz a três filhos em quatro anos.

Nas décadas de 1940 e 1950, Goldwater a apresentou a muitos artistas, críticos e empresários de Nova York, incluindo o famoso diretor do Museu de Arte Moderna Alfred Barr que comprou uma de suas obras para o MoMA em 1953. O marido de Bourgeois faleceu em 1973 e no mesmo ano ela começou a lecionar em várias instituições na cidade de Nova York. Como socialista e feminista, muito ativa politicamente, ingressou no grupo anti-censura, que preconizava o uso de imagens pornográficas explícitas na arte. Ela própria também criou vários trabalhos sexualmente explícitos relacionados ao corpo feminino.

É importante lembrar que Bourgeois viveu nos Estados Unidos em um momento bastante combativo nas décadas de 1960 e 1970, de protestos contra à Guerra do Vietnã, de lutas pelos direitos civis, dos movimentos gay e feminista. Discussões que invadiram o território artístico, sendo também formuladas novas formas de pensar e fazer arte pelas feministas. Lutando por espaços, artistas e críticas de arte realizaram protestos em frente aos grandes museus do país, gritando

contra o sexismo e o racismo vigentes não apenas nas instituições de arte. Nas universidades, criaram programas de arte feminista, como o *Feminist Art Program* na *California State University*, em Fresno, fundado em 1970 pela artista Judy Chicago (nascida em 1939); promoviam debates sobre o papel das mulheres na arte, tal como o *Forum: Women in art*, organizado pela historiadora Cindy Nemser (nascida em 1937), do qual Louise Bourgeois participou em 1971.



Figura 18 - Louise Bourgeois com vestido de látex, da performance: *A banquet / A fashion show of the body parts*, 1978. Disponível em: <https://www.wallpaper.com/guest-editor/louise-bourgeois> . Acesso em fevereiro de 2022.

Sobre a obra *A banquet / A fashion show of the body parts* (Figura 18) de 1978 é possível observar formas redondas com cores não muito definidas que mesclam tons rosados, alaranjados e acinzentados. Látex é o material usado para construir tais formas. Tudo isso lhes rende um aspecto de pele humana. É assim a

roupa que Louise Bourgeois veste em uma fotografia em frente à sua casa em Nova York feita em 1978 por Peter Moore. O traje utilizado por ela foi criado para a performance *A banquet/A fashion show of body parts* (Um banquete/Um desfile de moda de partes do corpo), realizada também em 1978. A confecção de tal “segunda” pele que acentua os volumes dos seios, rugosa, tem como efeito transformações nas formas corporais/subjetivas marcando relação inseparável, neste caso, entre corpo e obra de arte. Uma pele criada pelas próprias mãos de Louise Bourgeois para ser vestida por ela ou por quem desejasse. Além disso, ao se expor por meio da fotografia, Louise Bourgeois torna pública a autonomia de transformação em sua própria pele, com múltiplos seios exacerbando o feminino e subvertendo a noção de identitário de um corpo feminino convencional.



Figura 19 – Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974. Disponível em: <https://www.wallpaper.com/guest-editor/louise-bourgeois> . Acesso em fevereiro de 2022.

Uma de suas mais fortes e emblemáticas obras, criada em 1974, foi a instalação *The Destruction of the Father* (A Destruição do Pai) (Figura 19). Em meio a tecidos pretos que circundam a instalação, surgem formas arredondadas

construídas em látex e gesso que criam bulbos que brotam do chão e do teto. No centro, sobre uma superfície retilínea, mais delas aparecem. Dentre elas, se fazem presentes espécies de tripas, pedaços de carne mutilados como aqueles que podem ser encontrados em açougues e que produzem a sensação de estar diante de restos mortais, causando a perspectiva de que uma batalha ocorreu nesse cenário.

De acordo com Gabriela Barzaghi De Laurentiis (2015), constrói-se uma paisagem corporal a partir dessas formas arredondadas que criam cavidades e stalactites, se assemelhando a uma gruta fechada, nas quais não é possível determinar exatamente os fatos ocorridos. Há nas formas arredondadas de Louise Bourgeois sentidos ambivalentes, podendo ser consideradas, simultaneamente, masculinas e/ou femininas, tornando possível tomar os bulbos que brotam na instalação tanto como seios, quanto como testículos. Vale lembrar que, *The Destruction of the Father* inicialmente levou o nome *Le repas de soir* (*A refeição noturna*) e foi exibida no espaço experimental da 112 Greene Street, em Nova York. Considerando a obra como uma “refeição noturna”, o hábito cotidiano e entediante das refeições em família pode remeter a suas lembranças de constrangimento e hostilidade de seu pai à mesa de jantar e a sua percepção de um lugar também violento, assim como sua gruta.

Algumas formulações ainda são pertinentes nessa direção, levando em conta um comentário da própria Louise Bourgeois sobre a instalação. Segundo ela, a superfície retilínea do centro da instalação é, ao mesmo tempo, uma mesa de jantar e uma cama. Para ela, esses dois lugares produzem sentimentos de angústia e sofrimento, relacionados às suas funções no interior do núcleo familiar. Em suas palavras: “A mesa é onde os pais fazem sofrer. A cama é onde você se deita com o marido, onde seus filhos nascem e onde você vai morrer”. (Bourgeois, 2000, p. 115)¹⁴

Desse modo, se considerada a superfície retilínea da obra como uma cama, a fala de Louise Bourgeois explicita uma insatisfação com a vida produzida dentro das famílias. Uma vida linear, sem emoções, na qual o destino da mulher é casar-se, ter filhos e morrer, sendo que todos esses acontecimentos podem ocorrer no mesmo lugar. (DE LAURENTIIS, 2015).

¹⁴ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 115.

As esculturas de Louise Bourgeois são restringidas por uma série de narrativas autobiográficas, mas que ao serem trazidas a público, produzem sensações que transcendem as barreiras do mundo pessoal da artista, agregando uma crítica feminista à categoria da identidade feminina. Ao tratar da maternidade, da medicalização, dos padrões de beleza dos corpos, das dificuldades da prática estética e da crítica às imagens tradicionais do feminino, a artista criticou o modelo estanque de existência imposto às mulheres na maioria de suas obras.

Acerca do caráter combativo e social da obra de Bourgeois, Patrícia Mayayo destaca a questão feminista: “o pessoal é político” (MAYAYO, 2002, p.10)¹⁵. Nesse sentido, a artista traz em suas obras experiências compartilhadas por muitas mulheres, como “a violência da autoridade patriarcal, a submissão da figura materna, a vulnerabilidade da identidade feminina baseada na insegurança e no medo”. (MAYAYO 2002, p. 10)¹⁶

A essência política da dimensão autobiográfica na arte de Louise Bourgeois remete a evocações de narrativa de uma história pessoal ressoando como uma história coletiva, da violência experimentada dentro dos lares. Afirma-se uma atitude feminista por meio da qual o corpo, suas formas e seus modos são questionados, operando importantes deslocamentos subjetivos. A prática artística de Louise Bourgeois filia-se, de distintas maneiras, a essa atitude feminista de confrontação contra as identidades de gênero. O território das artes surge, nesse movimento, com grande potência para a elaboração da crítica aos modelos culturais vigentes, uma vez que inúmeras criações artísticas insurgem contra os sistemas de imagens e signos, desestabilizando os regimes de verdade dominantes. Problematiza-se, assim, a produção artística para compreender de que maneira artistas questionam tanto os modelos de identidade aos quais estão submetidas quanto as práticas discursivas que polarizam e determinam os gêneros, fixando as identidades masculina e feminina.

¹⁵ Traduzido para o português no texto *Louise Bourgeois e os modos feministas de criar* de Gabriela Barzaghi de Laurentiis, 2015, p. 28.

¹⁶ Idem, *Ibidem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURGEOIS, L., Bernadac, M. L. & Obrist, H. U., Louise Bourgeois: Destruição do pai, reconstrução do pai – Escritos e entrevistas 1923- 1997, trad. Álvaro Machado & Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DE LAURENTIIS, Gabriela Barzagli. Louise Bourgeois e os modos feministas de criar. Campinas, 2015.

Fundação Iberê Camargo. Louise Bourgeois: uma vida que entrou para história da arte. 2019. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/louise-bourgeois-uma-vida-que-entrou-para-historia-da-arte/> . Acesso em fevereiro de 2022.

LOURES; José Maurício Teixeira. Louise Bourgeois e a Fragmentação Fantasmática do Corpo. concinnitas | ano 16, volume 01, número 26, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/20100/14398> . Acesso em fevereiro de 2022.

MAYAYO, Patricia. Louise Bourgeois. Madrid: Nere, 2002.

TINOCO, Letícia; HATA, Luli. O corpo fragmentado no surrealismo e na obra de Louise Bourgeois. Anais: XIX Encontro Anual de Iniciação Científica, Guarapuava, 2010. Disponível em: <https://anais.unicentro.br/xixeaic/pdf/924.pdf> . Acesso em fevereiro de 2022.

3º

Adoro misturar os sexos. Eu amo que você pode nunca chegar ao fundo disso. Ter um pênis é uma coisa tão categórica, e podemos viver sob sua tirania, mas eu aprecio a ambiguidade. (LUCAS, 2015)¹⁷

Pensando na representação do corpo como abrigo do subjetivo e como reflexo das questões pertinentes a um dado contexto e considerando a importância da fragmentação do corpo humano pela herança surrealista, ao pensarmos especificamente no corpo feminino e em sua representação fragmentada é possível investigar simbolismos únicos e novas perspectivas sociais e subjetivas, levando em conta as trajetórias históricas das categorias “mulher” e “corpo”. A obra da artista visual Sarah Lucas é fundamental para a desconstrução de imagens que remetem ao corpo feminino socialmente idealizado. A artista busca uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade em perspectivas diversas.

Sarah Lucas é uma artista inglesa, nascida em 1962, que trabalha com fotografia, colagem e objetos encontrados. Ao sair de casa aos 16 anos, deixando sua família proletária e disfuncional em Londres, juntou-se aos *squatters* – jovens, por vezes associados ao movimento punk, que vivem em comunas ocupando prédios abandonados. Lucas aprendeu, assim, uma linguagem vulgar das ruas que resultou em seu humor agudo, provocador, costumeiramente tido como imaturo, de mau gosto e masculino, que permeia toda sua produção artística. Utilizando-se de imagens clichês de masculinidade (cigarros, botas de trabalho e latas de cerveja) e de símbolos exacerbadamente óbvios de feminilidade e domesticidade (máquina de lavar, meia-calça, lingerie) as obras de Sarah Lucas se sustentam nos pilares de humor e sexo sem repressão, antecipando a discussão de gênero.

Ela é um exemplo de um reposicionamento da mulher como autora no campo das artes plásticas e sua incorporação crítica no desenvolvimento de uma

¹⁷ Tradução por Carol Menezes Medina. Trecho original de Sarah Lucas em entrevista para o jornal *The Guardian*: “I love mixing up the sexes. I love that you can never get to the bottom of it. Having a penis is such a categoric thing, and we can live under its tyranny, but I enjoy the ambiguity.” (LUCAS, 2015)

iconografia do corpo, lugar antes predominantemente ocupado por homens que subjugavam a mulher como objeto de estudo e isenta de construções mais complexas. Ela busca trabalhar a poética do feminino através da produção de um repertório de imagens mais explícitas em que o corpo está sempre presente, mas encontra-se em constante processo de mudança. Contudo, essa exploração plástica mais denotativa apenas surge como real possibilidade através de experimentações mais subjetivas empregadas por outras artistas mulheres ao longo das vanguardas, galgando lentamente mais espaço e reconhecimento, como Louise Bourgeois.

Diferente de Bourgeois em suas composições pessoais e intimistas, Sarah Lucas busca olhar para a feminilidade através da geração de um material pictórico mais legível. Bourgeois evoca o feminino ao criar trabalhos autobiográficos, associados aos seus traumas e experiências, enquanto Lucas centra sua pesquisa em uma carga menor de personalidade, trazendo, contudo, um questionamento da sexualidade visualmente mais imagético. Louise Bourgeois em sua produção escultórica propôs um retrabalho da sexualidade feminina através do esgotamento crítico da figura masculina, uma substituição do gênero em estudo. A mulher passiva e em estudo era agora quem discutia a construção da figura masculina, culminando em um reposicionamento da mulher como artista. De modo semelhante, Lucas propõe uma investigação pautada em uma centralidade feminina a partir de um tensionamento plástico entre os gêneros. Em seu trabalho toda personalidade é apagada em prol da criação de uma temática mais genérica - a mulher e o homem em suas obras são qualquer mulher/homem.

Corpos aparentemente masculinos têm o pênis apagado ou substituído por objetos, enquanto corpos inicialmente femininos ganham próteses fáticas. Lucas intenta uma iconografia do feminino em transmutação. Apesar de marcar sua obra com uma intensa carga sexual, seus corpos são genéricos, indistintos, em uma operação plástica que explora uma migração tangível entre masculino e feminino.



Figura 20 - Sarah Lucas, NUD 16, 2009. Disponível em: - <https://www.connaughtbrown.co.uk/exhibitions/135/works/artworks3782/> . Acesso em fevereiro de 2022.



Figura 21 - Sarah Lucas, "NUD 18", 2004. Disponível em: <https://www.riotmaterial.com/the-incidental-orifice-in-sarah-lucass-au-nature/> . Acesso em fevereiro de 2022.

NUD 16 (Figura 20) junto com *NUD 18* (Figura 21) fazem parte de uma série de esculturas exibidas em 2010 por Sarah Lucas conhecidas coletivamente como *NUDS*. Cada uma é feita de meia-calça de nylon bege recheada com penugem de

cor clara e torcida em uma forma biomórfica ambígua, descansando no topo de um pedestal feito de blocos de concreto empilhados em uma base de madeira. Os tubos de nylon transparentes, contorcidos e enrolados entre si, sugerem ao mesmo tempo partes carnudas de um corpo e superfícies de mármore liso e manchado. Embora as formas evoquem membros e orifícios, não é possível fixá-las a um único referente figurativo: a sugestão de uma parte do corpo se desfaz à medida que surge a sugestão de outra parte.

No catálogo do *British Art Show 7: Nos Dias do Cometa*, o curador Tom Morton escreveu sobre o *NUDS*:

Eles não são exatamente machos ou fêmeas, ou mesmo totalmente humanos. Olhando para essas formas bulbosas, pensamos em vísceras derramadas e genitais detumescentes, em pele filigranada com varizes e as dobras tenras de uma axila recentemente raspada... Encalhadas em seus pedestais de blocos de concreto, as esculturas de Lucas podem ser interpretadas como carne em um talho de açougueiro, ou corpos em uma mesa de autópsia... embora sejam muito inquietos, muito agitados, para serem reduzidos a uma única leitura... Sem se incomodar com o olhar do observador, eles se deleitam em sua própria perversidade polimorfa, penetrando seus próprios orifícios em intermináveis voltas de pura sensação física. (MORTON, 2011, p. 98)¹⁸

¹⁸ Traduzido por Carol Menezes Medina. Trecho original: “they are not quite male, or female, or even quite human. Looking at these bulbous shapes, we think of spilt guts and detumescent genitalia, of skin filigreed with varicose veins and the tender folds of a recently shaved armpit ... Beached on their breezeblock plinths, Lucas’s sculptures might be interpreted as meat on a butcher’s block, or bodies on an autopsy table ... although they are too restless, too squirmingly alive, to be reduced to a single reading ... Unbothered by the viewer’s gaze, they revel in their own polymorphous perversity, penetrating their own orifices in endless loops of pure physical sensation.” (Tom Morton em Hayward Gallery 2011, p.98.)



Figura 22 - Silver Hippie, Sarah Lucas, Escultura, 2017. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/exposicoes/33bienal/fotos/5747> . Acesso em fevereiro de 2022.

Em *Silver Hippie* (Figura 22), Sarah Lucas explora o fragmento do corpo feminino em uma aglomeração de vários seios em suspensão e apontados por um corpo disforme cuja parte fálica está em evidência. O falo exerce sua potência ao se impor e emergir em direção aos seios, direcionando o olhar do observador, jorrando a tinta prateada por toda a escultura. Lucas trabalha com o masculino e com o feminino em sua obra, ressaltando a fragilidade feminina em resposta à força masculina, um contraste caracterizado pela discrepância presente em nossa própria sociedade. A partir do simbolismo trazido pela fragmentação da imagem do corpo masculino e do feminino, de modo que ambas as partes representativas dialogam, se estabelece uma relação de poder e submissão, evidenciando também a posição inferiorizada que o feminino ocupa em um mundo dominado pelo referencial fálico.

O corpo expresso como unidade básica da identificação antropológica dos seres atrela-se a um conjunto de regras e valores sociais, visivelmente equivocados e anacrônicos em suas construções. O binarismo vislumbrado como máxima destas regras intrínsecas, alia-se à uma formatação patriarcal de mundo, submetendo o feminino – em todas suas expressões – a uma

estrutura comunitária findável onde corpo e sexo são aparentemente indissociáveis. (FIGUEIREDO, 2016, p. 2)

Na obra de Sarah Lucas, o gênero é vislumbrado como construção sociocultural e centra-se em uma escolha pessoal, uma percepção autocentrada de identidade, e assim ela faz parte da criação de uma nova figuração de gênero na arte contemporânea, dialogando com as ideias de gênero performativo: o gênero como uma repetição ritualizada de convenções socialmente impostas.

Judith Butler, referência nas discussões e estudos sobre gênero, formulou a concepção de 'performatividade de gênero' na década de 1990, entre as publicações *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993), *The Psychic Life of Power* (1997) e *Excitable Speech* (1997). Em *Gender Trouble* (1990), observamos a centralidade da performatividade para pensar composição do gênero e do corpo. Em outras palavras, comportamentos, posturas e desejos produzem efeitos de uma essência ou substância interna, mas os produzem na superfície do corpo, através do jogo de uma ausência simbólica - implicam, mas nunca realmente revelam, a identidade como causa. Esses gestos e atuações são geralmente entendidos como performativos, de certa forma, pois a essência ou identidade que eles originalmente pretendiam expressar é fabricada e apoiada por símbolos corporais e outros métodos de discurso. (BUTLER, 2003, p. 194).

A performatividade enfatiza a constituição do gênero como uma representação do comportamento, gesto ou composição geral. Ou seja, por meio da performance, trata-se de pensar o gênero na produção e composição em um contexto temporal. Butler estabelece que as transmissões de papéis de gênero pelas gerações são determinantes sociais na formação psíquica e corporal dos sujeitos pelas relações entre ideologias patriarcais e heteronormativas como os conceitos de heterossexualidade compulsória e o falocentrismo.

A condição da existência humana e do desejo subjetivo dependem das determinações sociais, de modo que desenvolvemos, preservamos e reproduzimos nossas constituições psíquicas e físicas a partir de discursos impostos sem escolha (DA COSTA, 2021, p. 36)

Como em outros rituais sociais, a afirmação da ação dos papéis de gênero requer uma performance repetida. Essa repetição não é apenas uma reencenação, mas também uma nova experiência de uma série de significados sociais estabelecidos, legitimando esses papéis de forma secular e ritualizada. Embora existam corpos individuais que formulam esses significados estilizando-se em forma do gênero, essa "ação" é pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não é isento de consequências. (BUTLER, 2003, p. 200)

O que Butler sugere é um deslocamento na repetição inevitável da lei, replicando diferentes performances das identidades de gênero, algo que o inconsciente, enquanto reserva plástica de pulsões e significações, pode fazer. Busca-se assim apontar para repetição como possibilidade de alteração de modo socialmente situado. Termos como corpos, gênero, falas e reivindicação de direitos são constituídos por configurações sociais, passíveis de mudança. Conforme Butler: “[...] é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade”. (BUTLER, 2003, p. 209)¹⁹

As obras de Sarah Lucas são marcadas por uma nova expressão plástica do feminino, revisando a figuração até então existente de um corpo feminino subjugado ao olhar e desejo masculino, fundado em oposições binárias e hierárquicas. Lucas reafirma o gênero na obra de arte ao reproduzir as performances e clichês de gênero tão frequentemente presentes em sociedade e coloca em evidência a discussão sobre uma nova iconografia de gênero a partir de uma repetição e esgotamento de sua imagética conhecida. A invenção de outros significantes é imprescindível para a emergência da alteridade feminina no terreno das artes.

Ao renovar a imagem do feminino, Lucas aponta de modo subjetivo para uma necessidade de atualização da própria cultura e suscita discussões sobre reafirmação de gênero, liberdade e sexualidade.

A nova imagem do corpo feminino, destroçado, violentado, mas também autoconsciente de sua sexualidade e passível de ressignificar-se demonstram um esforço da arte em atualizar a

¹⁹ Trecho original: “[...] then it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible”. (BUTLER, 2003, p. 209)

própria cultura, estimulando através de novas possibilidades estéticas um novo mundo mais igualitário e horizontal, em que todos somos banais, mas igualmente sagrados em nossas diferenças. (FIGUEIREDO, 2016, p. 11)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. Entrevistada por Peter Osborne and Lynne Segal London, outubro de 1993. *Radical Philosophy* 67, 1994. Disponível em: https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp67_interview_butler.pdf. Acesso em fevereiro de 2022.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DA COSTA, Virginia H. F. A historicização da herança geracional segundo a teoria freudiana: um imperativo para os estudos psicanalíticos feministas. *Rev. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 33, n. 58, p. 30-48, 2021

FIGUEIREDO, Henrique Grimaldi; Ressacralização e Banalidade – Afirmação de Gênero nas Esculturas de Tracey Emin e Sarah Lucas. Monografia; CES JF – PUC MINAS, 2016. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/henrique-figueredo.pdf>. Acesso em fevereiro de 2022.

GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. *Revista Perspectiva Filosófica* v. 43, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291>. Acesso em fevereiro de 2022.

HADBA. Vitoria. Sarah Lucas: Sem medo de ser vulgar. *Select*, 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/sarah-lucas-sem-medo-de-ser-vulgar/>. Acesso em fevereiro de 2022.

LUCAS, Sarah. “Sarah Lucas: ‘I have several penises, actually’”. [Entrevista concedida a] Charlotte Higgins. *The Guardian*, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/06/sarah-lucas-venice-biennale-interview>. Acesso em fevereiro de 2022.

MORTON, Tom. *British Art Show 7: In the Days of the Comet*, catálogo de exibição, Hayward Gallery, London, 2011.

40

Prefiro ser uma ciborgue a uma deusa. (HARAWAY,2000, p.99)²⁰

A imagem do corpo fragmentado pode levar diversas interpretações, como a ideia de desprendimento e desligamento de um todo e paradoxalmente a uma totalidade completamente diferente. A imagem do corpo desmembrado traz em si a noção de um corpo que perdeu sua integridade: um corpo anteriormente “completo” em sua estrutura é mostrado por partes ou sem partes, um corpo em processo de transformação. É nesse contexto paradoxal de transmutação que desenvolvemos esta pesquisa, buscando imagens de um corpo estranho, retorcido e deformado que o afastem de uma configuração humanamente reconhecível, abrindo espaço para novas subjetividades e identidades. Esse corpo fragmentado encontrado principalmente na Arte aparece, segundo Francisco Ortega (2008), “como um anti-modelo, uma forma de resistência ao ideal de corporeidade fechada e intacta, encarnado na figura ideal e normativa do corpo belo (ideal *schöner Körper*) da arte classicista do início do século XIX”. (ORTEGA, 2008, p. 173)

Segundo Francisco Ortega em *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*, a contemporaneidade é marcada por um culto excessivo ao corpo que pode ser percebido a partir das diversas práticas, discursos e técnicas investidas no corpo humano, seja controlando-o, mudando-o, ou visualizando-o em sua totalidade. De acordo com o autor, há simultaneamente tanto a incitação quanto a negação do corpo, caracterizando a experiência deste como ambígua e paradoxal. E, portanto, apesar dessa intensa valorização e esforço para compreender plenamente o corpo, este escapa de uma definição conceitual precisa por ser uma experiência de incerteza e incompreensão.

Para Lucia Santaella (2008), um dos grandes dilemas da concepção contemporânea de ser humano está diretamente conectado às mudanças pelas quais o corpo humano está passando em direção a uma possível nova antropomorfia: potencialidades crescentes de combinação entre vida artificial,

²⁰ Traduzido ao português no texto *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano* de Donna Haraway, Hari Kunzru e Tadeu Tomaz(org.), 2000, p.99.

robótica, redes neurais e manipulação genética indicam que está se aproximando um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial será dissolvida. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos recebe o nome de 'pós-humanismo', caracterizado como uma perspectiva que tenta questionar a divisão entre humanos e não humanos, particularmente no que diz respeito à relação entre humanos e tecnologia.

Retomando a análise acerca da *coisidade* de Bill Brown, os objetos colocados no mundo possuem significados atribuídos pela sociedade constituída ao seu redor, ao passo que, produzem sentidos próprios em processos simétricos de interação, o que permite pensar sujeito e objeto como uma mistura inseparável. Os objetos são compostos por natureza (estrutura de partículas) e cultura (elementos socialmente construídos), sendo que separar um elemento do outro resultará na perda parcial ou total tanto no sentido de produção quanto no direcionamento da tecnologia para o meio social a que se destina.

Dessa forma, é importante analisar a relação fenomenológica do corpo, que não é apenas uma entidade biológica do ser humano, mas sim um organismo que é modificado de acordo com fatores sociais e culturais, com os recursos tecnológicos atuais. A partir dessas modificações, o ser humano em si está sendo transmutado o que contribui para que surja o conceito de pós-humano - uma nova categoria de seres humanos em contato com os inúmeros recursos tecnológicos atuais - referente aos novos corpos gerados a partir de uma conexão do corpo humano com a tecnologia atuando como um único sistema.

Estou ciente de que a expressão "pós-humano" é perturbadora. De fato, essa expressão pode trazer muitos mal-entendidos. O primeiro significado que costuma vir à mente das pessoas é o de que o humano já era, foi-se, perdeu-se no golpe dos acontecimentos. Não se trata disso. O termo pós-humano vem sendo empregado especialmente por artistas ou teóricos da arte e da cultura desde o início dos anos 90. A expressão tem sido usada para sinalizar as grandes transformações que as novas tecnologias da comunicação estão trazendo para tudo o que diz respeito à vida humana, tanto no nível psíquico quanto social e antropológico. Há alguns autores que até defendem a ideia de que se trata de um passo evolutivo da espécie. Uso a expressão deliberada e estrategicamente para

chamar atenção para o fato de que não podemos nos furtar à reflexão sobre as modificações por que o ser humano vem passando, modificações não apenas mentais, mas também corporais, moleculares. (SANTAELLA, 2003, p.31.)

O pós-humanismo tem raízes no pós-modernismo, nas teorias feministas, nos estudos culturais e na literatura. Seu objetivo é compreender uma configuração menos antropocêntrica e dualista do mundo. Uma das contribuições conceituais e teóricas para o pós-humanismo foi o conceito de 'ciborgue' da filósofa Donna Haraway que desafia os dualismos modernos como a fronteira entre seres humanos e não humanos, entre as dimensões do físico e não físico, entre o orgânico e o artificial. (MANZI, 2020)

Haraway (2000), uma das precursoras deste debate, através de seu *Manifesto Ciborgue*, publicado pela primeira vez em 1985, idealizava a formulação de uma política pós-feminista que não categorizasse o status da mulher frente ao homem, mas rompesse com as dicotomias socialmente estabelecidas criando uma percepção inovadora sobre a forma de pensar o feminismo na segunda metade do século XX. Por meio dele, Haraway critica o marxismo, o feminismo radical e outros movimentos sociais que, em sua opinião, eram insuficientes e falhavam em operar em categorias como classe, raça e gênero. Sua crítica ao movimento feminista envolve a forma como ele tratava a categoria "mulher" de forma naturalizada. Para Haraway, era necessário quebrar as noções de "ser mulher" e entender a identidade de gênero como uma união política baseada na subjetividade e não como algo "natural". Sua intenção foi estabelecer uma política que não tivesse a premissa de consistir em uma condição feminina ou masculina, mas uma condição híbrida, um estatuto humano além da sexualidade binária, representado na figura do ciborgue.

Diante disto, nossa cultura atual nasce com um olhar em que gênero e corpo são determinações naturais de homem-masculino e o de mulher-feminina. O corpo e a identidade são, portanto, moldados para atender a requisitos sociais que pretendem viabilizar a adequação de identidades e subjetividades em um dado espaço social. Assim como Judith Butler estabeleceu a fluidez das performances de gênero por serem constituídas por configurações sociais passíveis de mudança, um corpo ciborgue, forjado pelas tecnologias, pode se transformar e se recriar todos os dias, para além dos limites que classificam os seres por gênero.

Apesar do *Manifesto Ciborgue* refletir muito da época que foi produzido, até hoje é um texto emblemático nas discussões sobre pós-humanismo assim como nos debates sociais representados pelo 'ciberfeminismo'. Haraway é uma bióloga, filósofa, professora e escritora estadunidense nascida em 1944. Pelo seu contato inerente com os movimentos sociais emergentes nos Estados Unidos da década de 1980, ela traz em seu ensaio uma série de posicionamentos políticos do feminismo socialista, além de visões marcadas em sua produção pela corrida armamentista e Guerra Fria. A percepção de Haraway a partir desse contexto histórico prevê que o desenvolvimento de máquinas que atuavam junto ao corpo humano (aviões, navios e armas) contribuiu significativamente para que os seres humanos se tornassem ciborgues. Esta figura é definida pela autora como um "organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, criatura de realidade social, mas também uma criatura da ficção" (HARAWAY, 2000, p. 36). O mito do ciborgue vai de encontro às tradicionais narrativas de criador e criação, ele não obedece às mesmas características típicas de um fascínio por uma totalidade orgânica ou um apelo pelo seu estado original. O ciborgue representa um mundo pós gênero, pós dualismos e pós-humano.

O manifesto de Haraway não obedece a uma rígida assertividade típica dos manifestos, pelo contrário, ela traz o mito do ciborgue como ruptura de dualismos, levantando muitas questões e não necessariamente respostas. Descreve seu ensaio como um "um argumento pelo prazer de ruptura de fronteiras" (HARAWAY, 2000, p. 37) especialmente quando formula como o mito do ciborgue se constitui em um mundo em que as fronteiras animal/humano, organismo/máquina e físico/não físico são rompidas.

A autora argumenta que desde o começo do século XX a ideia de que o ser humano é algo completamente distinto dos demais animais é desacreditada. Experimentos e estudos colocaram em xeque a ideia de que a linguagem, os comportamentos sociais, uso de instrumentos e eventos mentais são definitivamente o que separa os seres humanos dos outros seres vivos.

O que distinguia os humanos dos animais era a capacidade dos primeiros para o pensamento simbólico, capacidade a qual era indiferenciável do próprio desenvolvimento da linguagem - em que palavras não são meros significantes, mas também signos, algo além

delas mesmas. Porém, os símbolos iniciais foram os animais. Ou seja, o que distingue os humanos dos animais, nasceu de seu próprio relacionamento. (BERGER, 2020, p.18.)

Outra dicotomia rompida no século XX é entre organismo (animal e humano) e a máquina. Máquinas pré-cibernéticas não eram vistas como autônomas, capazes de se autoconstruir e até mesmo eram concebidas como habitadas por espíritos. Elas apenas mimetizavam o comportamento do homem, quase como uma caricatura. Um exemplo de tais máquinas é o Autômato, uma máquina que se opera de maneira automática com a aparência humana, pode ser definido como um androide. A diferença do androide para o ciborgue é que no primeiro o corpo humano é imitado e materializado na máquina e o segundo traz uma relação de máquina para corpo, em que dispositivos tecnológicos são incorporados ao ser humano. A fronteira entre mente e corpo, artificial e natural, no final do século XX torna-se totalmente ambígua. A relação entre tecnologia e corpo vem se tornando cada vez mais complexa por conta da possibilidade de transformação de nossos corpos através da tecnologia.

A terceira fronteira contestada por Haraway é a do físico e do não físico. Podemos fazer um paralelo com o dualismo "mente-corpo" de René Descartes, que consiste na posição de que a mente e o corpo são separados um do outro e são constituídos de substâncias completamente diferentes. Pensando na própria ideia de alma e corpo encarnado, aqui se apresentariam o não físico e o físico. Porém, Haraway argumenta que dispositivos microeletrônicos estão por toda parte mesmo sendo invisíveis. Dispositivos como o próprio computador sofrem uma miniaturização evidente ao longo do tempo e as máquinas mais leves e eficazes construídas funcionam a partir de sinais de ondas eletromagnéticas. A rede wireless é um exemplo de ferramenta cibernética usada em todo o mundo com este tipo de funcionamento. Donna Haraway advoga que tais dispositivos apresentam uma fluidez que o corpo humano material e opaco nunca será capaz de conquistar e ressalta a capacidade adaptativa do cérebro humano através da constante interação do mesmo com o corpo e com outras ferramentas, perdendo-se a dimensão do que é nosso corpo, o que é humano e o que é nossa mente. O ciborgue, por sua vez, é éter, quintessência, rompendo com as barreiras do físico e do não físico.

Em seguida, ela argumenta que as ciências da comunicação e as tecnologias modernas são construídas por uma operação comum: a tradução do mundo em termos de um problema de codificação. As biotecnologias como a biologia molecular, ecologia e imunologia são cruciais para o processo de remodelação de corpos, a partir da ideia de que um organismo pode ser traduzido em termos de problemas de codificação genética e de leitura de códigos - uma espécie de criptografia, assim como dispositivos eletrônicos podem ser programados e reprogramados. O corpo passa a ser visto como um sistema cibernético de comunicação.

Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres envolvidos por pele?
(HARAWAY, 2000, p. 92)

Santaella (2008) diz que o panorama atual tem levado muitos sociólogos, cientistas, filósofos e artistas à consideração de uma nova constituição da vida social e formas de identidade cultural iminentes nas sociedades humanas. Podendo tratar-se de um salto antropológico, volta-se para as transformações pelas quais o corpo humano está passando e ainda deverá passar. Ou seja, o corpo humano se torna central nas inquietações sobre uma nova possível antropomorfia e nos questionamentos sobre o que é ser humano.

Pensando nas modificações corporais pela tecnologia, e na emancipação da figura humana em relação a própria anatomia, o pós-humanismo aparece como vertente de pensamento que busca analisar e teorizar acerca de um novo conceito de corpo humano. E dessa forma, minha boneca foi construída seguindo os conceitos aqui explorados: fragmentação, corpo, identidade, gênero e tecnologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John. **Por que olhar os animais?** Tradução Jorge Leandro Rosa. 1 ed. 2020.

GIMENES; Gabriel de Freitas. As incertezas do corpo. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2011, V. 54 Nº 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/download/38607/41454/45642> . Acesso em fevereiro de 2022.

HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari e TADEU, Tomaz (org.). Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4945399/mod_resource/content/1/LIVRO%20Antropologia%20do%20Ciborgue.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. 1.ed. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/50/Hayles_N_Katherine_How_We_Became_Posthuman_Virtual_Bodies_in_Cybernetics_Literature_and_Informatics.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

LE BRETON, David. Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

MANZI, Maya. More-Than-Human Conviviality-Inequality in Latin America. Working Paper No. 29, 2020. Disponível em: https://mecila.net/wp-content/uploads/2021/01/WP_29_Maya_Manzi.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

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

ROSSITER, Marcela. Animais na Arte – Como a relação entre humano e bichos se manifesta na produção contemporânea, Artikin, 2018. Disponível em: <https://medium.com/@artikin/pele-carne-osso-tinta-afinal-quem-s%C3%A3o-os->

[animais-na-arte-e-o-que-temos-a-ver-com-eles-df335467e764#:~:text=%E2%80%9CO%20que%20distinguia%20os%20humanos,s%C3%ADmbolos%20iniciais%20foram%20os%20animais](#) . Acesso em fevereiro de 2022.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3229/2493> . Acesso em fevereiro de 2022.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. Revista FAMECOS. Porto Alegre. nº 22. dezembro 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3229/2493> . Acesso em fevereiro de 2022.

SANTAELLA, Lucia. Pós-Humano - Por quê? REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607/15425> . Acesso em fevereiro de 2022.

SCIArts. A inteligência e a consciência nas extensões maquínicas do corpo humano. Buenos Aires, Argentina, 2019. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/20_A_intelige%CC%82ncia_e_a_conscie%CC%82ncia_nas_extenso%CC%83es_maqui%CC%81nicas_do_corpo_humano.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

TEIXERA, Aline dos Santos. Esculturas Dinâmicas -Um diálogo entre corpo e imagem a partir da obra de Hans Bellmer. In: ANAIS DO V ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2017, Natal. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2017/papers/esculturas-dinamicas--um-dialogo-entre-corpo-e-imagem-a-partir-da-obra-de-hans-bellmer> . Acesso em fevereiro de 2022.

VARES, Manoela Freitas e SANTOS, Nara Cristina. O corpo protético: questões entre ciência, arte e sociedade. Disponível em:

<https://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt020-ocorpo.pdf> . Acesso em fevereiro de 2022.

VARES, Manoela Freitas. Ciborgue: Uma Concepção do Corpo na Arte Contemporânea. Santa Maria, RS, Brasil, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5217/VARES%2c%20MANOELA%20FREITAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em fevereiro de 2022.

5º

Iniciei o processo de idealização de minha boneca dois anos antes de começar minha pesquisa para o presente Trabalho de Conclusão de Curso. De setembro de 2018 a agosto de 2021 fui bolsista do Programa Unificado de Bolsas atuando como monitora no laboratório de Modelagem e Fabricação Digitais do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAP-ECA-USP). Junto à equipe de monitores Marcelo Yamanoi (Edital de 2019), Leticia Brasil e Raissa Costa (Edital de 2020) e Beatriz Costa (Edital de 2021) sob a supervisão da Profa. Priscila Guerra e coordenação da Profa. Dra. Silvia Laurentiz, estabelecemos um ambiente propício ao desenvolvimento de atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionados à simulação e à fabricação digitais.

Dentro do contexto da monitoria ModelaFab realizamos reuniões voltadas à leitura e discussão de textos com o intuito de ampliar nossos conhecimentos relativos à fabricação digital e analisar de forma crítica o cenário atual das artes visuais. Discutimos sobre o texto *Fabricating Architecture: Digital Craft as Feminist Practice* das autoras Shelby Doyle e Leslie Forehand acerca da relação de produção de arte e arquitetura, tecnologia e feminismo. De acordo com as autoras, a Fabricação por Comando Numérico Controlado (CNC) e a construção robótica estão cultivando novas culturas de artesanato digital, baseado em métodos historicamente associados ao trabalho doméstico feminino, como a tecelagem, cerâmica e bordado.

A partir disso, deparei-me com as ideias de Donna Haraway referenciada no texto de Doyle e Forehand, e seu *Manifesto Ciborgue*. Segundo o artigo, a mulher como tecnóloga (ciborgue):

[...] Deve revelar sua história, construir sua tecnologia, codificar seu mundo, escrever roteiros, distribuir suas ferramentas e interromper metodicamente os sistemas daqueles que constroem, documentam e disseminam tecnologia. (DOYLE & FOREHAND, 2017, p. 2)²¹

²¹ Tradução por Carol Menezes Medina. Trecho original: "In defiance, the cyborg (woman-as-technologist) must reveal her history, build her technology, code her world, write her scripts, distribute

Enquanto monitora, entrei em contato com diversas tecnologias de fabricação digital e/ou relacionadas ao movimento *maker* e *Do It Yourself* (DIY) - ambas correntes de pensamento que valorizam o descolar da dependência de comprar tudo o que se consome, priorizando a criação individual. Na monitoria, tive acesso à ferramenta da Caneta 3D, dispositivo que derrete o material de filamento plástico ABS ou PLA e o deposita de forma a criar um objeto tridimensional, com a qual realizei alguns testes (Figura 23 e 24), e à confecção do material bioplástico, material plástico biodegradável feito a partir de fontes renováveis. Durante a experiência de uma das oficinas semestrais ministradas por nossa equipe tive o contato direto com o material e assim me interessei pela técnica, por sua acessibilidade, sustentabilidade e infinidade de possibilidades estéticas. No evento “Oficina de Bioplástico” (Figura 25 a 28) ministrada pela Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires da Universidade Federal de Goiás (UFG) na manhã do dia 13 de março de 2020, surgiu um interesse natural de exploração do bioplástico.



Figura 23 – Testes feitos com Caneta 3D no laboratório ModelaFab, 2019.

her tools, and methodically disrupt the systems of those constructing, documenting, and disseminating technology.” (DOYLE & FOREHAND, 2017, p. 2)



Figura 24 - Testes feitos com Caneta 3D no laboratório ModelaFab, 2019.

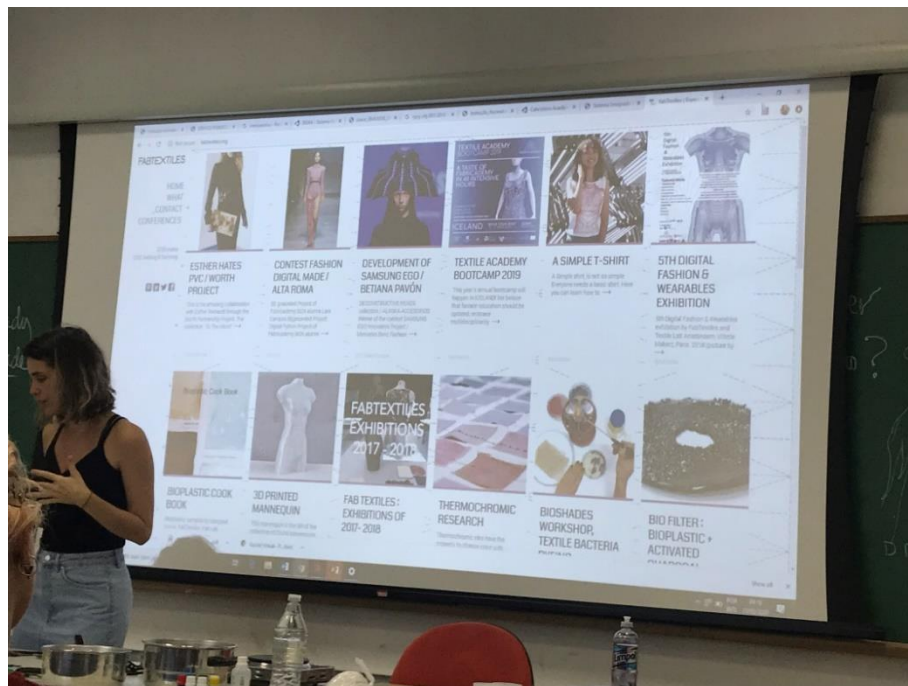


Figura 25 – Registro fotográfica de evento “Oficina de Bioplástico” ministrada pela Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires, 2020.



Figura 26 – Bioplástico de mostruário na oficina ministrada por Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires, 2020.



Figura 27 – Demonstração de bioplástico sendo produzido durante a evento “Oficina de Bioplástico”, 2020.



Figura 28 – Bioplástico sendo depositado em placa de MDF para secagem natural, 2020.

Simultaneamente a outras atividades, discussões e oficinas cada monitor trabalhou individualmente em projetos pessoais artísticos para confecção no laboratório. Devido à pandemia de COVID-19 ficamos sem acesso às tecnologias presentes no ModelaFab e tivemos que encontrar novas soluções focando na idealização de nossos trabalhos.

Como tema de meu projeto, retomei um tema recorrente em meus trabalhos: minha relação com o corpo humano fragmentado. A temática sempre foi alvo de diversos trabalhos que já havia realizado, em pinturas (Figura 29), em desenhos (Figura 30 e 31) e objetos tridimensionais (Figura 32) desde meu ano de ingresso à graduação no Departamento de Artes Plásticas. A escultura *Ruth* (Figura 33) foi também uma das principais referências norteadoras para a idealização do trabalho atual. Também sempre me atraí naturalmente ao estilo de desenho de linhas orgânicas se entrelaçando, lembrando obras cartográficas e formas da natureza.



Figura 29 - Exercício de modelo vivo com pintura à óleo, Carol Medina, 2017, realizada durante a disciplina “Cor” ministrada pelo Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho.



Figura 30 – Ilustração em papel vegetal, Carol Medina, 2017.



Figura 31 - Versão digitalizada da ilustração anterior, Carol Medina, 2021.



Figura 32 - Sequência de imagens que descrevem o processo de fabricação da peça “Montanhas” desde seu esboço físico, modelagem CAD (Computer – Aided – Design) e peça final de acrílico feita na Cortadora a Laser do Laboratório ModelaFab, 2019.



Figura 33 – Peças “pernas” de RUTH, 2019, realizada durante a disciplina “Escultura I”, ministrada pelo Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade.

Após diversas reuniões sobre trabalhos individuais artísticos no contexto da monitoria ModelaFab, decidi realizar uma obra que abordasse a temática do corpo humano sendo desmembrado e transmutado, relacionado a outros trabalhos que já produzi com a temática de um corpo além do físico. Resolvi também incorporar a estética de montanhas e linhas orgânicas que lembram formas cartográficas e da natureza presentes em trabalhos anteriores. Como recorte mais específico busquei abordar minha relação com meu próprio corpo, uma relação muitas vezes ambígua marcada por sentimentos intensos de amor e ódio, mas muitas vezes também de desassociação, um sentimento de não pertencimento e indiferença. A pergunta que me norteava era: **Como é o meu corpo do avesso e fora de mim?**

Por conta da duração de 1 ano dos editais PUB, escolhi focar na produção de uma peça única e comecei a conceptualizar uma obra que trouxesse essa pesquisa individual iniciada desde 2019, dentro do contexto da monitoria. Nesta etapa, esbocei a lápis a peça e suas dimensões, tentando decidir se seria no formato de uma de minhas mãos (Figura 36) ou meu busto (Figura 37). Ao mesmo tempo, explorei as possibilidades da modelagem 3D (Figuras 38 e 39) para pesquisar texturas e formas diversas e visualizar digitalmente a tridimensionalidade do objeto.

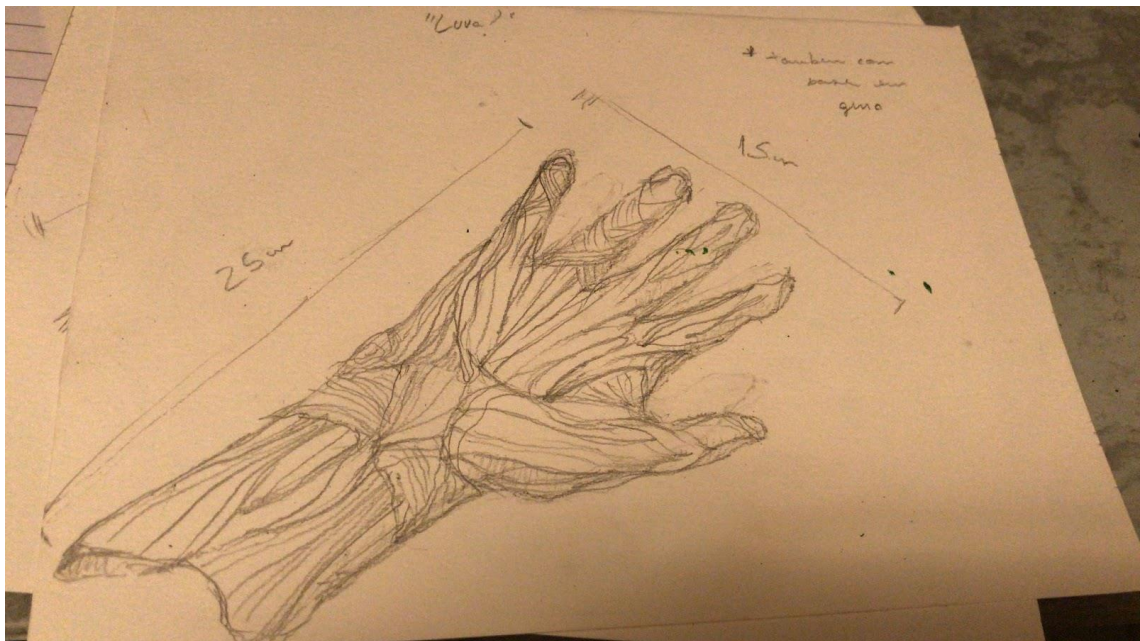


Figura 36 - Esboço de peça para o projeto pessoal a ser realizado com a Caneta 3D e gesso, julho de 2020.

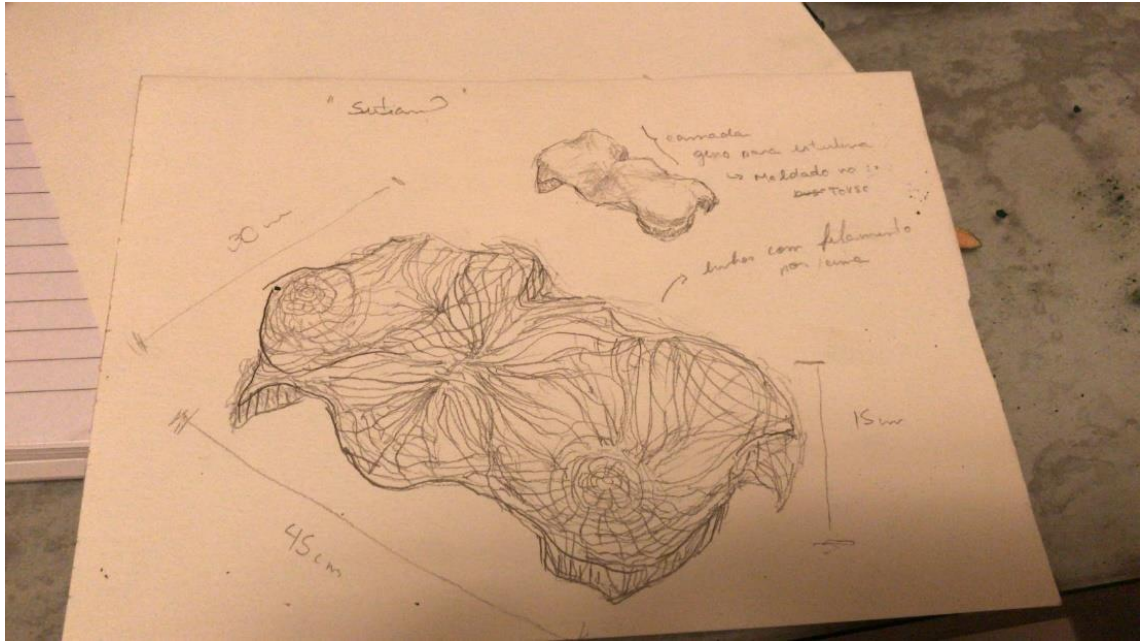


Figura 37 - Esboço de peça para o projeto pessoal a ser realizado com a Caneta 3D e gesso, julho de 2020.



Figura 38 – Renderização de modelagem 3D, produzida no Blender, de peça idealizada como projeto artístico pessoal em contexto de monitoria ModelaFab, agosto de 2020.

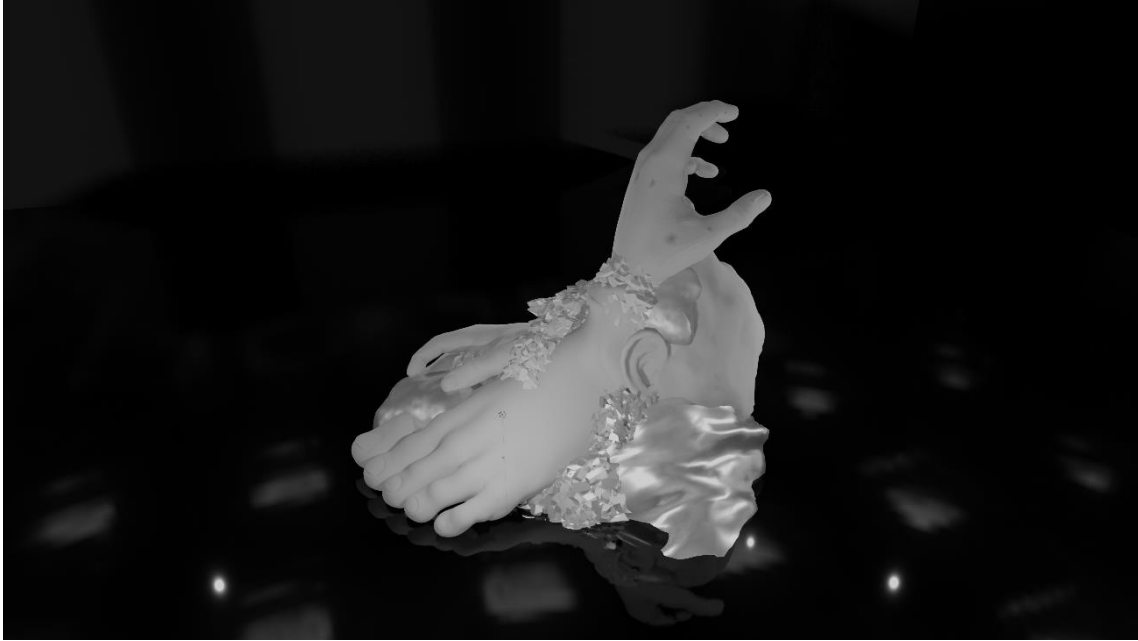


Figura 39 - Renderização de modelagem 3D, produzida no Blender, de peça idealizada como projeto artístico pessoal em contexto de monitoria ModelaFab, agosto de 2020.

Comecei a ter contato com os materiais alginato e gesso para fazer os moldes de meu corpo. Usado normalmente para fins odontológicos, o alginato é também utilizado por artesãos e artistas com o objetivo de fazer próteses e moldes realistas de partes do corpo humano. Nos primeiros testes com o material, misturei o pó de alginato com água em um recipiente descartável. Enquanto a mistura ainda estava líquida, mergulhei partes de meu corpo como mãos, pés e até minha orelha. O alginato tem uma secagem rápida. Dessa forma, assim que a substância adquiria consistência mais rígida e ficava com a coloração branca era só destacar o material do corpo (Figura 40). Em seguida, eu despejava uma mistura de gesso de secagem rápida com água e batia no fundo do recipiente para não formar bolhas. Quando o gesso secava, era só rasgar e retirar o alginato do molde. Com algumas peças prontas, experimentei fazer composições com diversos materiais como cola quente (que não se fixava por conta da porosidade do gesso), linha, tecidos variados etc. (Figuras 41 a 43).



Figura 40 – Registro de produção de molde de dedos com alginato. Fevereiro de 2022.



Figura 41 – Molde de minha mão feita de gesso, enrolada com linha de costura e cola quente. Junho de 2020.



Figura 42 – Molde de minha orelha feita de gesso, pendurada em um brinco. Junho de 2020.



Figura 43 – Moldes feitos de gesso de partes de meu corpo como meu pé, minha mão e minha orelha, envoltos por tecido Voal. Novembro de 2020.

Durante essa etapa de experimentações, busquei referências visuais e obras de arte que se assemelhassem ao meu projeto idealizado. E nessa pesquisa, os artistas Hans Bellmer, Louise Bourgeois e Sarah Lucas se destacaram. Uma outra imagem também teve grande relevância na conceptualização de minha escultura:

O filme *Aniquilação*, adaptação da obra de Jeff Vandermeer, é um longa de terror cósmico de ficção científica que revela a trama de Lena (Natalie Portman), viúva, ex-militar e bióloga, que vê o misterioso retorno de seu marido Kane (Oscar Isaac) após um ano dado como morto em missão para investigar a Área X. Neste lugar uma espécie de distorção está se alastrando e pode representar uma ameaça à raça humana, o que faz a protagonista e outras pesquisadoras se juntarem para investigar a natureza dos acontecimentos dentro da Área X. Uma anomalia causa mutações a nível genético e atômico em tudo abarcado por sua atmosfera, refratando as estruturas de toda a matéria aleatoriamente, criando bizarrices como os animais e plantas que o grupo encontra no caminho. Em uma cena em específico, o corpo de um dos pesquisadores enviado previamente para investigar a Area X foi encontrado morto e destruído, transformado em líquen e fundido à estrutura do fungo e da parede em que se alastra (Figuras 44 e 45).



Figura 44 – Cena do filme *Aniquilação*. Disponível em:

<https://revistaforum.com.br/colunistas/aniquilacao-netflix-e-o-algoritmo-do-dr-frankenstein/>. Acessada em janeiro de 2022.



Figura 45 – Cena do filme Aniquilação. Disponível em <https://lugarnenhum.net/filmes/aniquilacao-filme-resenha/>. Acessada em janeiro de 2022.

Quando dei início ao processo do presente Trabalho de Conclusão de Curso eu tinha uma imagem clara do humano-líquen e a idealização de como gostaria que minha boneca se materializasse. Pelo contato com Bioplástico e Caneta 3D através da monitoria, e minhas experimentações iniciais com gesso e alginato, sua construção também estava previamente decidida. Entretanto sua forma final ainda estava muito nebulosa, pois pensei em ampliar a peça única para o formato de uma instalação, dando o aspecto de que meu corpo teria explodido em uma sala. Mais à frente, decidi reduzir a obra para uma escultura um pouco maior que o corpo humano. A estruturação estava decidida: os moldes em gesso de meu corpo seriam a estrutura principal que manteria as peças rígidas assim como os ossos atuam na anatomia humana, o bioplástico viria por cima destas partes como músculos e órgãos e por fim as linhas da Caneta 3D cobririam essas duas camadas como se fossem veias “irrigando” e conectando as peças.

O primeiro semestre de 2021 foi dedicado principalmente a escrita dessa dissertação e estruturação da base teórica de meu trabalho. Na segunda metade do ano, me dediquei inteiramente a construção de minha boneca. Foquei principalmente nas experimentações e me dediquei primeiro em conhecer os

materiais que estava utilizando sem um rumo pré-estabelecido, o que acarretou certa dificuldade pois a ideia da montagem e estruturação me pareciam distantes. Concentrei-me nos testes com o material bioplástico, me interessando principalmente a imagem de algo orgânico, maleável e até mesmo vivo. Fiz testes com duas receitas distintas: a primeira com gelatina, água e glicerina.²² A segunda feita a partir de água, maisena, vinagre e glicerina - na qual não me aprofundi pois os primeiros testes mofaram e racharam, o que me fez priorizar a primeira receita.

O que me chamou atenção entre diversas receitas pesquisadas foi a imagem de um bioplástico com bolhas (Figura 46) que me lembrou o aspecto de líquens (Figura 47) e fungos. Esta figura me direcionou ao site da receita utilizada em todo processo e a um vídeo²³ sobre como replicar o bioplástico da fotografia.



Figura 46 – Imagem de bioplástico com bolhas e corante. Disponível em <http://materiability.com/bioplastics-2/>. Acessada em janeiro de 2022.

²² Receita retirada do site <http://materiability.com/bioplastics-2/>

²³ O link do vídeo em questão está presente no site, porém infelizmente parece que foi deletado.



Figura 47 – Líquen verde e vermelho. Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:L%C3%ADquen_verde_e_vermelha.jpg. Acessada em janeiro de 2022.

No vídeo, o bioplástico era feito a partir da combinação de 48g de pó de gelatina, 240 ml de água e 12g de glicerina, aquecida em uma panela a 95°C. Diferente de outras receitas de bioplástico que eu havia entrado em contato na oficina ministrada pela Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires, essa mistura não endurecia na panela. Dessa forma, deixei a substância no fogo por 30 minutos em média como descrito na receita original. Após desligar o fogo, repliquei a técnica (demonstrada no vídeo) de adicionar sabonete líquido na mistura e assoprar ar através de um canudo o que resultava em bolhas na mistura dando um aspecto semelhante ao de mucosidade e bolor (Figuras 48 a 51).

Em seguida, despejei o conteúdo do bioplástico em uma placa de vidro e experimentei com a adição de corantes, pigmentos, miçangas e até mesmo pedaços de meu próprio cabelo (Figuras 52 a 54). Tenho o diagnóstico de Transtorno Obsessivo Compulsivo de Tricotilomania que consiste basicamente em arrancar fios de cabelo de meu couro cabeludo. Por isso, a presença destes fios arrancados em

minha escultura simboliza uma dor e luta em aceitar este diagnóstico crônico, além de representar uma conexão simbiótica e carnal entre mim e minha criação.



Figura 48 – Primeiro teste com bioplástico feito de gelatina, com corante alimentício e bolhas de ar, 9 de setembro de 2021.



Figura 49 – Detalhe de teste com bioplástico feito de gelatina, com corante alimentício e bolhas de ar, 9 de setembro de 2021.



Figura 50 – Composição de bioplástico e moldes de dedos em gesso, 9 de setembro de 2021.



Figura 52 – Segundo dia de testes com bioplástico com adição de novos elementos como miçangas e manchas de corante alimentício, 17 de setembro de 2021.



Figura 53 - Segundo dia de testes com bioplástico com adição de novos elementos como miçangas e manchas de corante alimentício, 17 de setembro de 2021.



Figura 53 - Segundo dia de testes com bioplástico com adição de novos elementos como miçangas e manchas de corante alimentício, 17 de setembro de 2021.

O longo tempo de secagem do bioplástico (em torno de uma semana) se apresentou como uma dificuldade, pois inicialmente não consegui sincronizar um ritmo de trabalho condizente com o tempo do endurecimento. Além disso, a secagem completa do material (Figuras 54 a 56) o fazia endurecer no formato reto da placa de vidro, o que tornava difícil o encaixe e incorporação às peças em gesso,

além de se tornar complicado a retirada do material completamente seco pois ele não desgrudava do vidro.



Figura 54 – Registro de pedaços de bioplástico endurecidos após uma semana de sua confecção, 17 de setembro de 2021.



Figura 55 – Registro de pedaços de bioplástico endurecidos após uma semana de sua confecção, 17 de setembro de 2021.



Figura 56 – Registro de pedaços de bioplástico endurecidos após uma semana de sua confecção, 17 de setembro de 2021.

A solução foi molhar novamente o material, sugestão de minha orientadora Profa. Dra. Silvia Laurentiz. Dessa forma a gelatina presente no bioplástico amolecia e tornava a peça maleável, possibilitando sua retirada do vidro com auxílio de uma espátula e o posicionamento do material sob as peças de gesso para que secassem novamente já acompanhando o formato do molde (Figuras 57 a 60). Porém, o material amolecido nessa etapa é muito frágil e pode rasgar dependendo de como

se faz a retirada do vidro e o manuseio. Conseqüentemente, houve uma perda de material uma vez que alguns pedaços rasgavam e ficavam muito pequenos para a incorporação. Mesmo assim, os rasgos eram bem-vindos. Depositei as formas de tamanhos e formatos diferentes pelas peças e depois da secagem utilizei a cola quente para grudar umas nas outras formando novas composições inusitadas (Figuras 61 e 62).

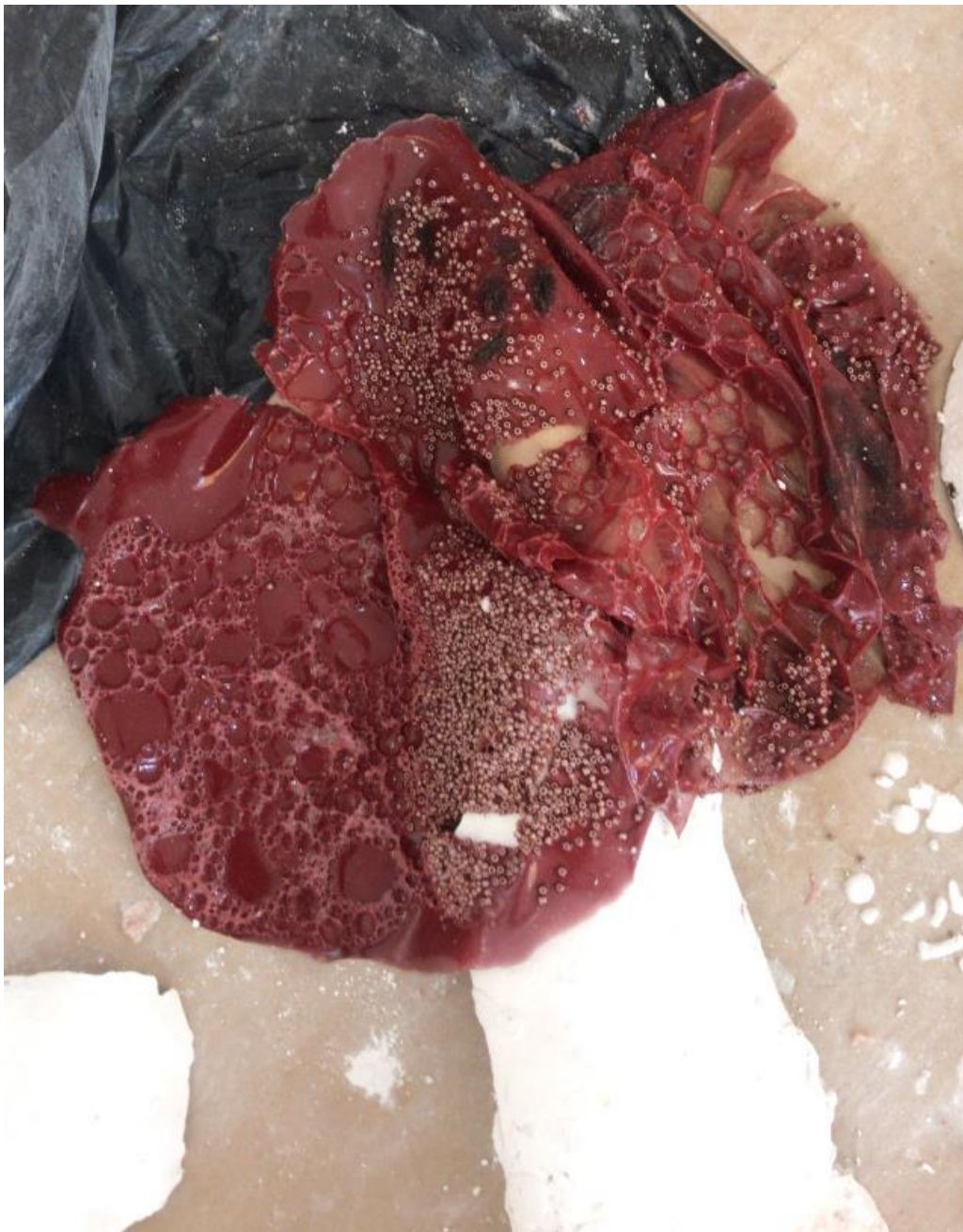


Figura 57 – Bioplástico molhado depositado em cima de molde de gesso, dezembro de 2021.



Figura 58 - Bioplástico molhado depositado em cima de molde de gesso. Outubro de 2021.



Figura 59 - Bioplástico molhado depositado em cima de moldes de gesso, dezembro de 2021.



Figura 60 - Bioplástico molhado depositado em cima de molde de gesso, 26 de novembro de 2021.



Figura 61 - Pequenos pedaços de bioplástico depositados em molde de gesso, grudados entre si secos com cola quente, 15 de dezembro de 2021.



Figura 62 – Pequenos pedaços de bioplástico depositados em molde de gesso, grudados entre si secos com cola quente, 15 de dezembro de 2021.

Concomitantemente às produções de bioplástico, fui cobrindo meu corpo com alginato e realizando os moldes em gesso. Porém, dessa vez o método foi diferente: ao invés de mergulhar as partes do meu corpo em um recipiente com alginato, como havia feito anteriormente ainda no contexto da monitoria ModelaFab, resolvi espalhar uma camada grossa da substância pelas partes corporais a serem moldadas. No entanto, devido à maleabilidade do alginato em camada impossibilitar a produção do molde por perder sua tridimensionalidade quando retirado do corpo, decidi colocar por cima do material pedaços de ataduras embebidas em gesso para formar uma casca endurecida. Quando retirava ambos os materiais, eu despejava gesso na parte interna do alginato e retirava o molde seco e completo (Figuras 63 a 66). Depois de prontas as peças individuais, fui compondo e colando algumas entre si resultando em um deslocamento da anatomia humana: dois umbigos e 3 seios (Figura 67), uma vagina na garganta (Figura 68), torso e nádegas viradas para cima (Figura 69).



Figura 63 – Moldes em gesso empilhados, 9 de novembro de 2021.



Figura 64 - Detalhes de moldes em gesso boca e orelha, 9 de novembro de 2021.



Figura 65 – Junção de molde de joelho e uma “casca” usada para estabilizar o alginato. Outubro de 2021.



Figura 66 – Junção de dois moldes em gesso, um seio e bíceps. 12 de dezembro de 2021.



Figura 67 – Junção de moldes de abdômen, mamilo e umbigo. 19 de outubro de 2021.



Figura 68 – Montagem de moldes de olho, boca e vagina para a colagem. Novembro de 2021.



Figura 69 – Adição de novas peças ao torso principal como o traseiro e novos pedaços de bioplástico.
Novembro de 2021.

A maior dificuldade neste processo foi o contorcionismo necessário para realizar todas as etapas da moldagem sozinha, respeitando o tempo de secagem de ambos os materiais, pois assim que endureciam não era mais possível realizar os

moldes. Por isso contei com a ajuda de alguns colegas do Departamento de Artes Plásticas (Terenah Penha, Alice Seixas, Nico Andrade e Ju Ruiz) principalmente para produzir o molde de meu traseiro (Figura 70). Além disso, algumas peças quebravam ao longo do tempo, mas dependendo destes “erros” a ruptura era também bem-vinda justamente pela ideia de um corpo fragmentado. Busquei soluções para a incorporação dessa fragmentação de peças, como por exemplo na Figura 71 em que um dedo quebrou e eu fiz uma estrutura de arame que o conectasse com a peça principal e cobri a ruptura com pedaços de bioplástico.

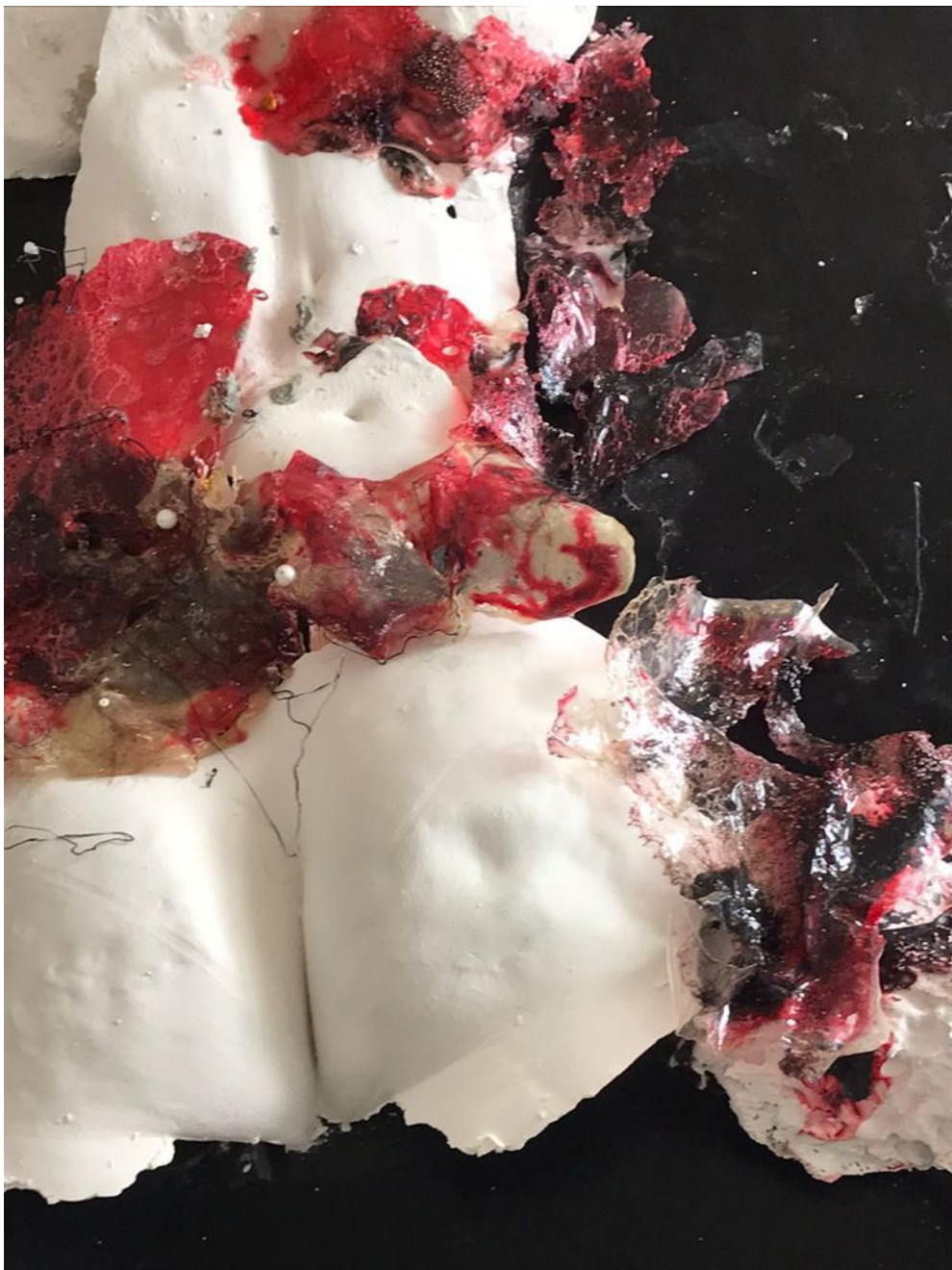


Figura 70 – Novo molde de traseiro colado à peça principal. Novembro de 2021.



Figura 71 – Molde de mão com dedo quebrado conectado por um arame e pedaços de bioplástico.
Dezembro de 2021.

Minha boneca, inicialmente, foi construída no chão e fui montando e remontando suas peças de bioplástico e gesso como um quebra cabeça (figuras 72 a 75). Entretanto, pela minha aversão dela ser vislumbrada como morta ou passiva da ação dominante do outro, a montagem final no chão me repeliu.



Figura 72 – Primeira montagem no chão de peças produzidas até então. 19 de outubro de 2021.



Figura 73 - Montagem no chão sem grande quantidade de bioplástico, mas com quase todos os moldes em gesso produzidos. 9 de novembro de 2021.



Figura 74 - Montagem no chão com maior quantidade de bioplástico e molde do traseiro incorporada à peça principal. 26 de novembro de 2021.



Figura 75 - Começo da retirada da montagem no chão para estruturação da montagem final. 22 de dezembro de 2021.

A princípio, não conseguia enxergar conexão entre as peças através da montagem no chão, então resolvi testar apoiá-las em um canto da sala. (Figuras 76 a 79). Apesar da ideia de a fragmentação corporal ser um norte do meu trabalho, deveria haver uma coesão e uma totalidade da escultura, o que também não aconteceu através da mudança de posição e na verdade até contribuiu a uma ideia de entulho. A coesão e a ideia de totalidade viriam com a junção das peças de bioplástico sobre as de gesso, mas não era possível depositar o material na posição do canto, pois os bioplásticos rasgavam e desmoronavam ao chão pela gravidade. Cheguei à conclusão de que a produção da escultura teria que ser em um único eixo e no chão.



Figura 76 – Mudança na posição da boneca com as peças amontoadas e apoiadas no chão e parede.

Outubro de 2021.



Figura 77 – Detalhe da montagem no canto. Outubro de 2021.



Figura 78 – Inclusão de novas peças e materiais como tecido e filamento 3D. 9 de novembro de 2021.



Figura 79 – Detalhe de bioplástico e filamento na montagem no canto. 9 de novembro de 2021.

Depois de atingir alguns obstáculos na visualização da figura completa, resolvi voltar ao início e desenhar um esboço como forma de organização. Depois de várias experimentações e da finalização de algumas peças individuais, realizei rascunhos das posições no canto (Figura 80) e na parede. A partir deles cheguei a uma conclusão e a um esboço concreto (Figura 81) de como seria composta a relação de todas as peças produzidas e ainda o que tinha a ser feito. Decidi assim como *RUTH*, pendurá-la na parede e finalmente eu enxerguei minha criação tomando forma e se concretizando na figura humanoide desmembrada que eu idealizava.



Figura 80 – Esboço de montagem para o canto. 15 de novembro de 2021

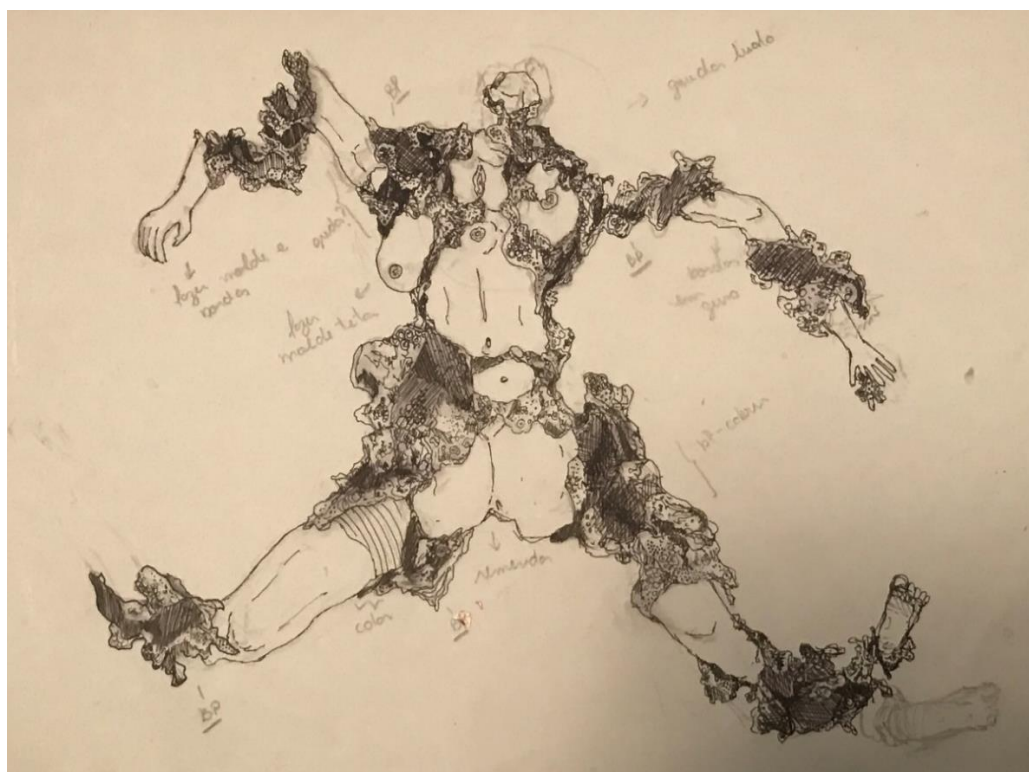


Figura 81 – Esboço de montagem na parede. 15 de novembro de 2021.

A partir daí, tive que lidar com questões menos criativas e mais práticas de estruturação. Como pendurar as peças de gesso na parede? Como colar as camadas de bioplástico, com textura lisa, no gesso com toda sua porosidade? Como pensar na montagem de forma que as peças sejam independentes para facilitar o transporte no futuro para a exposição de alunos formandos no Espaço das Artes? Ao mesmo tempo, como manter uma coesão e totalidade da obra?

Criei estruturas de arame para as peças de gesso menores. Com alicate, arames de espessuras variadas e cola *Durepox* criei armações e as colei nos objetos com o próprio gesso (Figura 82), de forma que eu as conseguisse pendurar em ganchos na parede e retirar quando necessário. Para a o torso, com seu peso de mais ou menos 7kg, tive que achar outra solução: seguindo as sugestões de minha orientadora, parafusei ganchos em 2 ripas de madeira (50 cm cada) e as colei na parte de trás do torso de minha escultura (Figura 83).



Figura 82 – Estrutura de arame colada com *durepox* e fixa na peça com gesso. Janeiro de 2022.



Figura 83 – Estrutura de madeira com suporte parafusado colado com gesso atrás da peça principal.
Janeiro de 2022.

Além disso, tive que solucionar o problema de transporte da obra. Na esperança de expô-la no Espaço das Artes em 2022, não poderia colar todas as peças juntas ou na parede pois essa não seria a montagem final. Mantive os segmentos de gesso independentes e colei os bioplásticos em posições diversas e estratégicas dando o aspecto de totalidade, mas sem conexão definitiva entre as peças. Utilizei a Cola Multiuso Santa Luzia para fixar as partes de bioplástico no gesso. Por conta das texturas e materialidades opostas (porosidade do gesso e textura lisa do bioplástico) se fez necessário o uso de uma cola mais potente. A independência das peças possibilitou seus encaixes nos ganchos fixos na parede (Figuras 84 e 85) e sua retirada individual para a realização da etapa final de desenho com a Caneta 3D. Neste momento, fui livremente depositando o filamento ABS preto aquecido a 210 °C sobre as peças, fixando-o com cola quente no bioplástico (Figuras 86 a 105).



Figura 84 – Início de montagem das peças na parede, 22 de dezembro de 2021.



Figura 85 – Adição de novas peças e início da colagem das camadas de bioplástico nas estruturas de gesso, 22 de dezembro de 2021.



Figura 86 – Primeiros desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente. 14 de janeiro de 2022.



Figura 87 – Primeiros desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, 14 de janeiro de 2022.



Figura 88 – Primeiros desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, 27 de janeiro de 2022.



Figura 89 – Montagem em processo com estruturas em gesso, bioplástico e filamento 3D fixadas entre si, 27 de janeiro de 2022.



Figura 90 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.

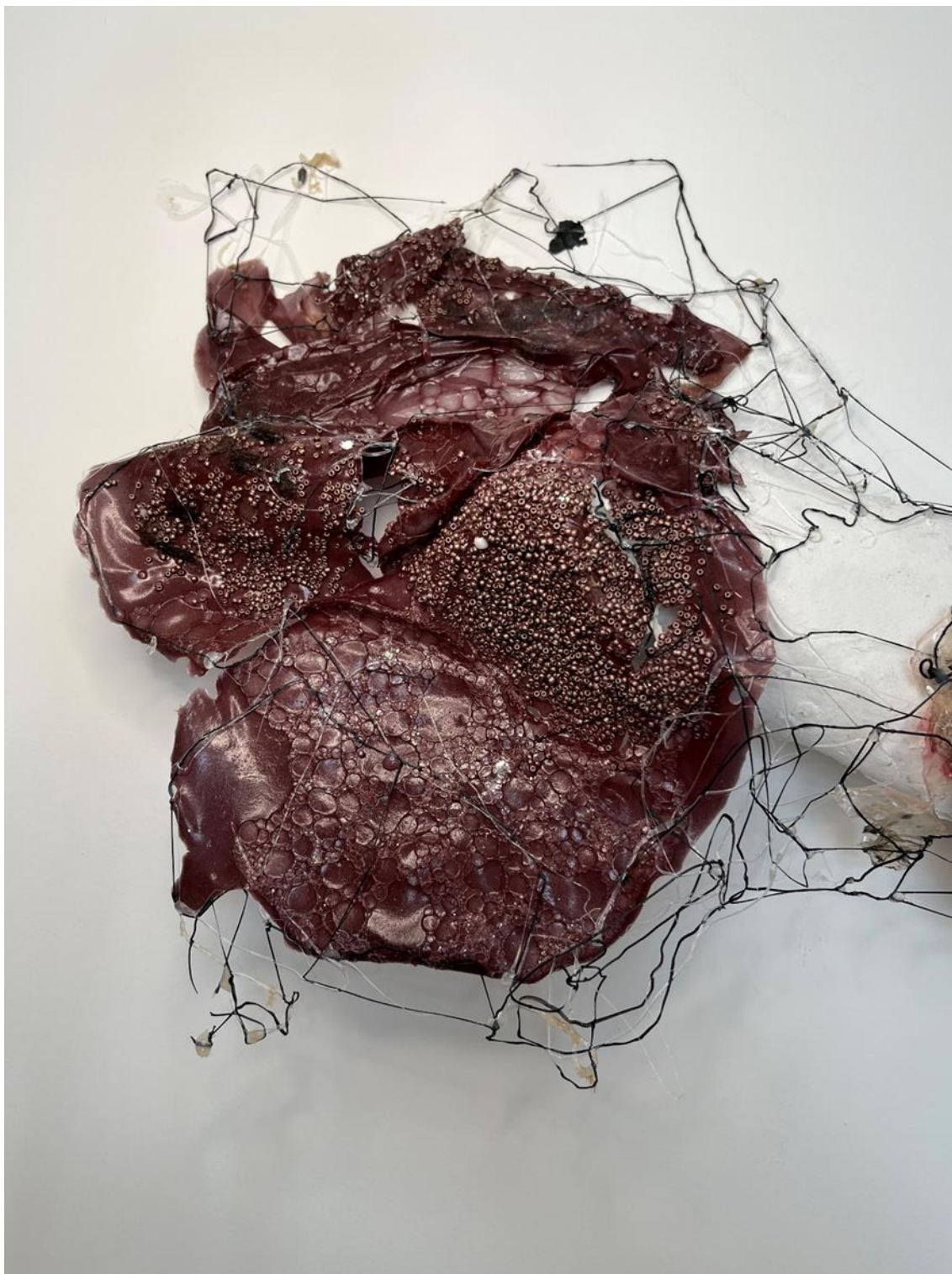


Figura 91 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 92 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.

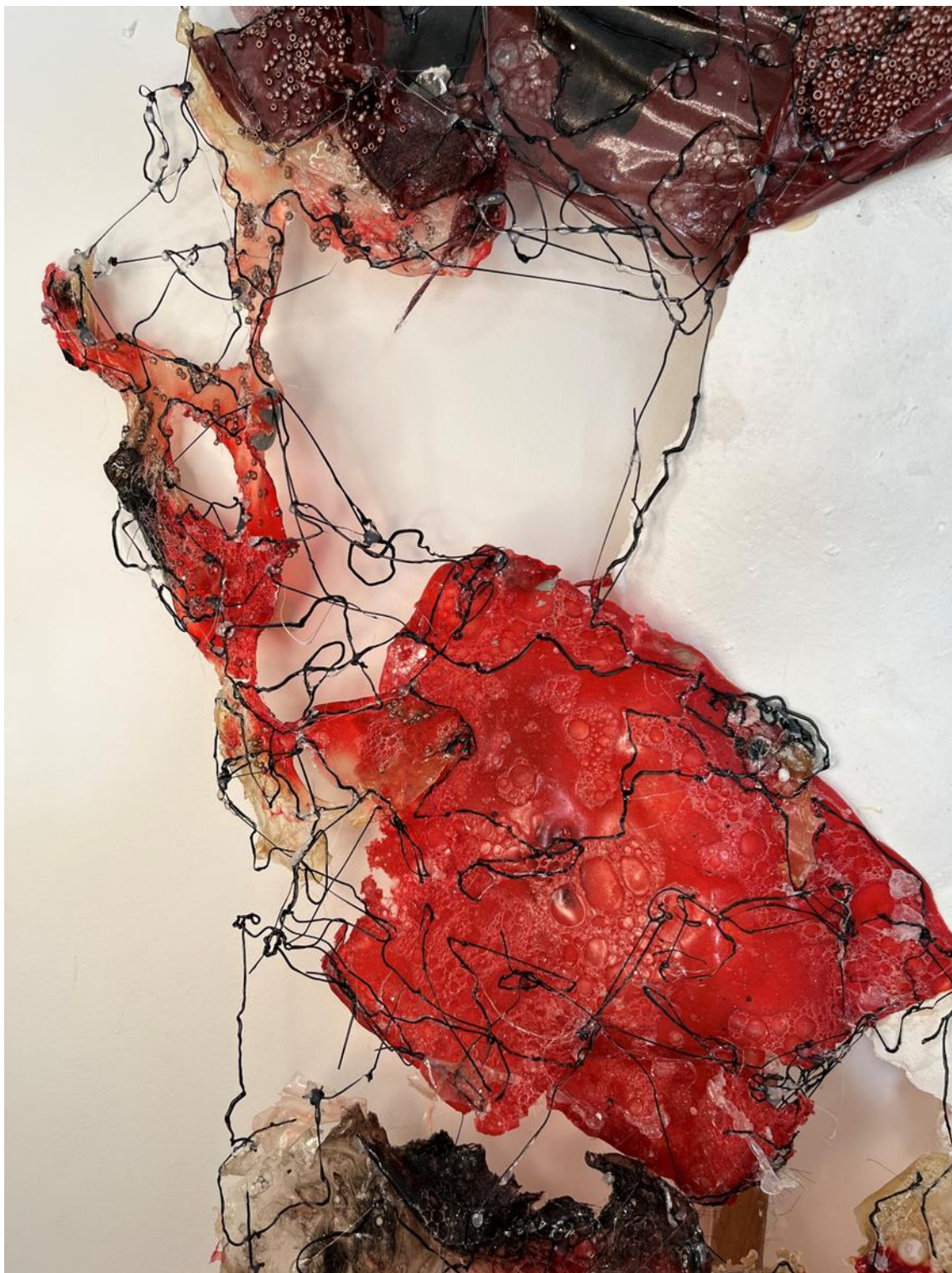


Figura 93 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 94 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 95 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 96 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.

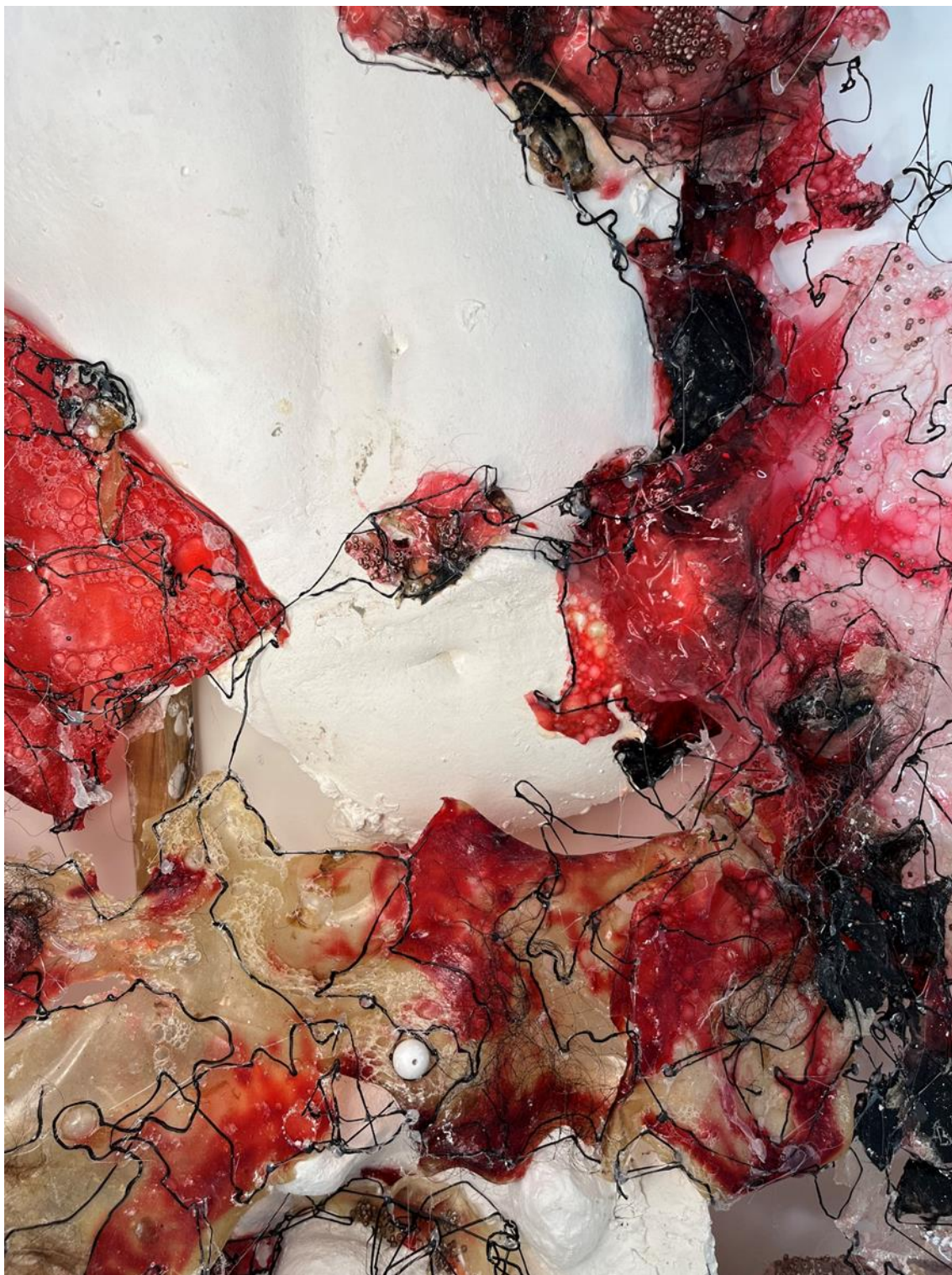


Figura 97 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 98 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 99 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 100 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 101 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 102 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 103 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 104 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.



Figura 105 – Finalização de desenhos com a Caneta 3D e fixação com cola quente, fevereiro de 2022.

Ainda assim, depois de tudo isso, faltava algo a mais que a aproximasse de uma criatura viva, mas não como uma imitação humana já que ela não é e nunca se pretendeu ser. A ideia de algo vivo me remetia não só a produção sensorial com

sons e luminosidade, mas principalmente à uma relação de interatividade. A ideia de comunicação com minha boneca me inspirou a produzir esta escultura que se torna viva e comunicativa com a aproximação do outro. Queria construir algo visualmente grotesco e estranho, mas ao mesmo tempo fascinante que convida à aproximação. É a partir da interação do outro que se revela uma conversa em sons ininteligíveis e luminosidade.

Com este objetivo, realizei uma extensa pesquisa introdutória sobre a placa Arduino e programação relacionada à robótica. Em seguida comecei a explorar o programa *Tinkercad* e procurar projetos na internet que fossem semelhantes ao tipo de interação que eu idealizava. Encontrei o projeto de 2017 de Renato Lima e me guiei pelo código e circuito que ele havia feito (Anexo A) e disponibilizado on-line²⁴.

Foi necessário a compra dos seguintes materiais: uma placa Arduino UNO R3 com cabo USB, LEDs vermelhos, um *buzzer piezo*, fios *jumper*, uma protoboard, 2 resistores (um de 1K marrom-preto-vermelho e outro de 100 Ohm marrom-preto-marrom) e um sensor de distância HC-SR04. Com tudo pronto montei o meu circuito (Figura 106 e 107) conforme o diagrama de montagem do projeto (Figura 108). Baixei o programa Arduino IDE e segui as orientações do site de declarar a biblioteca Ultrasonic.h para depois mandar o código de interação do sensor de distância hc-sr04e com saídas de som e luz.

²⁴ Disponível em: <http://renatodelima.com.br/2017/04/sensor-de-distancia-com-arduino/>. Acessado em janeiro de 2022.

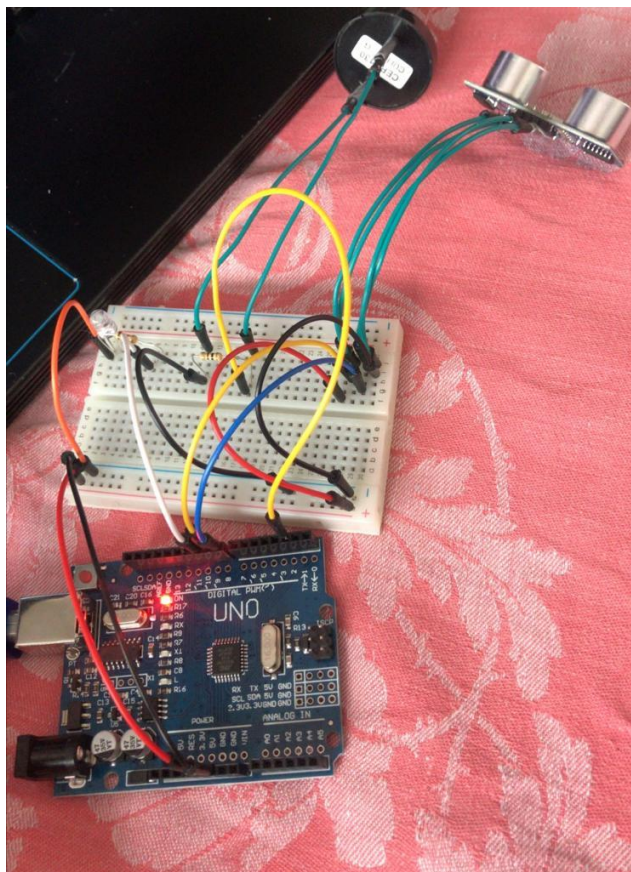


Figura 106 – Circuito elétrico de interatividade com sensor de distância, novembro 2021.

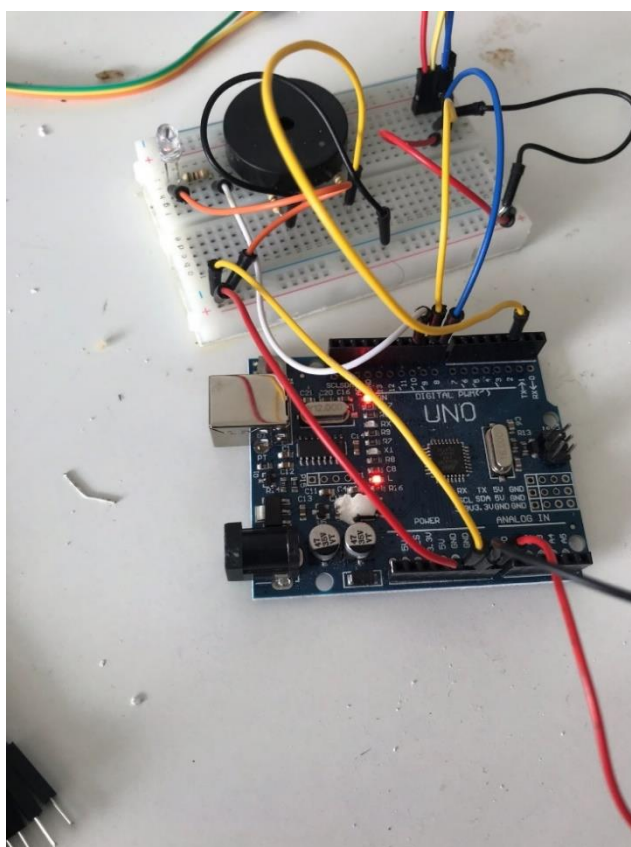


Figura 107 – Circuito elétrico de interatividade com sensor de distância, janeiro de 2021.

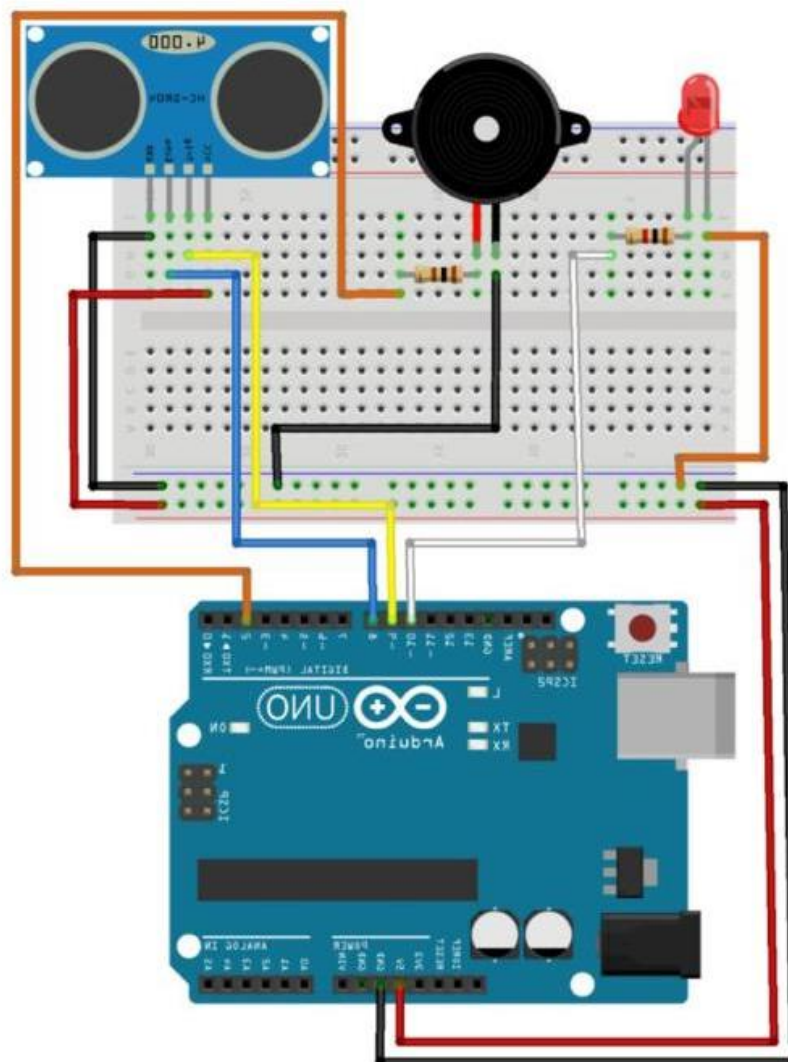


Figura 108 – Circuito base criado por Renato Costa, 2017. Disponível em: <http://renatodelima.com.br/2017/04/sensor-de-distancia-com-arduino/>. Acesso em fevereiro de 2022.

Tive dificuldades com alguns componentes que comprei de início: o buzzer produzia um som muito baixo e o LED quase não emitia luz. A Profa. Dra. Silvia Laurentiz e eu realizamos algumas alterações no código de forma que a partir do distanciamento ou aproximação do interator a frequência dos sons emitidos aumentasse ou diminuísse. Uma vez estabelecida a interação sonora, tive que realizar uma nova compra de LEDs mais potentes. No código final alterado (Apêndice A) a produção de som e luz é constante, com curtos intervalos de tempo, sendo modificada a frequência sonora a partir da aproximação do interator. Foi necessário também a compra de um suporte de bateria e pilha 9v para que o código presente no Arduino fosse continuamente executado sem contato com a fonte de energia do computador ou tomada que ficariam aparentes na montagem. Colei o circuito na parede com *silver tape* posicionando-o atrás de uma peça de bioplástico, de forma que apenas o sensor de distância ficasse visível (Figuras 109 a 111).

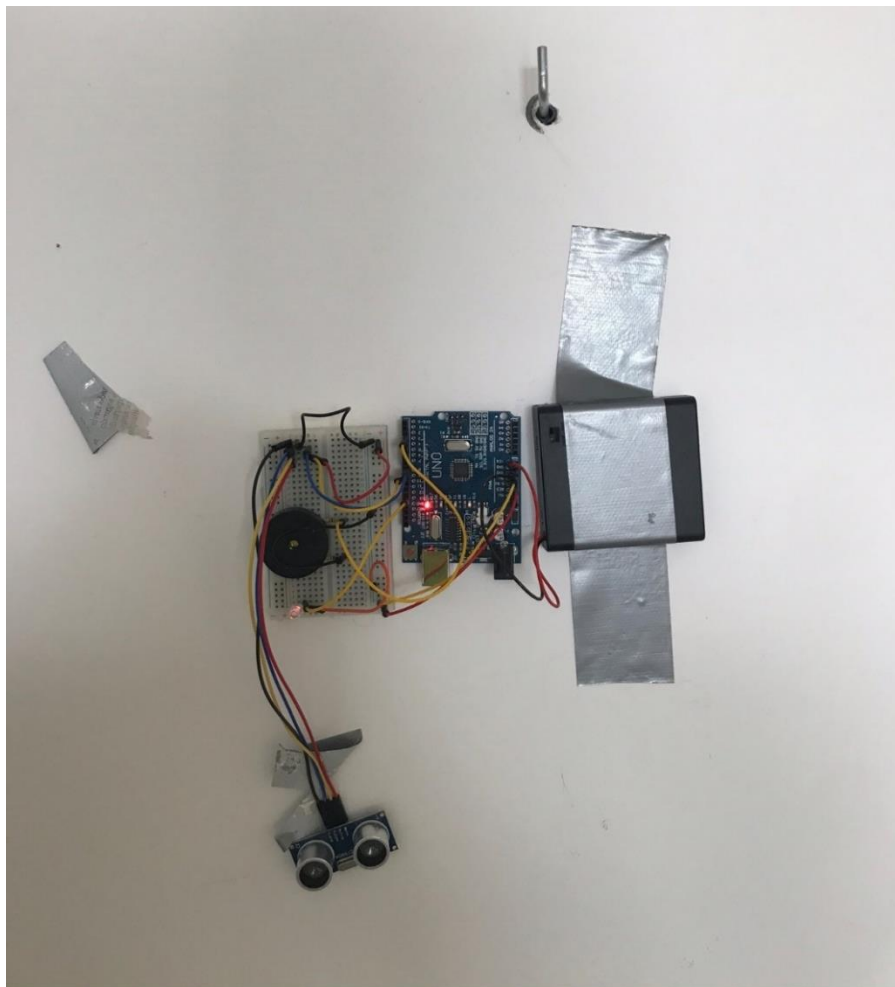


Figura 109 – Estrutura eletrônica grudada à parede com *silver tape* para ajustes em relação à escultura que vem por cima, fevereiro de 2022.



Figura 110 – Circuito de arduino com sensor de distância fixado na parede atrás dos bioplásticos presentes na escultura, fevereiro de 2022.



Figura 111 – Sensor de distância fixado possibilitando interação com a escultura, fevereiro de 2022.

Durante a montagem da estrutura eletrônica e incorporação à escultura, umas das peças principais de gesso rachou: o molde de minhas nádegas (Figura 112). Dessa forma, tive que repensar como preencher o espaço vazio. A Profa. Dra. Silvia Laurentiz sugeriu a incorporação de uma peça côncava na área do ventre, como um convite à interioridade da boneca e ao envolvimento. Já aproveitando uma das “cascas” feitas com ataduras embebidas de gesso que fora utilizada na estabilização para a confecção do molde da barriga, resolvi idealizar uma nova peça referenciando o trabalho de Louise Bourgeois *A Destruição do Pai* (Figura 113), no qual constrói-se a imagem de uma gruta a partir de formas arredondadas e cavidades semelhantes a estalactites. Realizei um esboço da peça (Figura 114) e parti para a sua modelagem.



Figura 112 – Molde de meu traseiro que foi rachado durante a montagem final da escultura, 8 fevereiro de 2022.

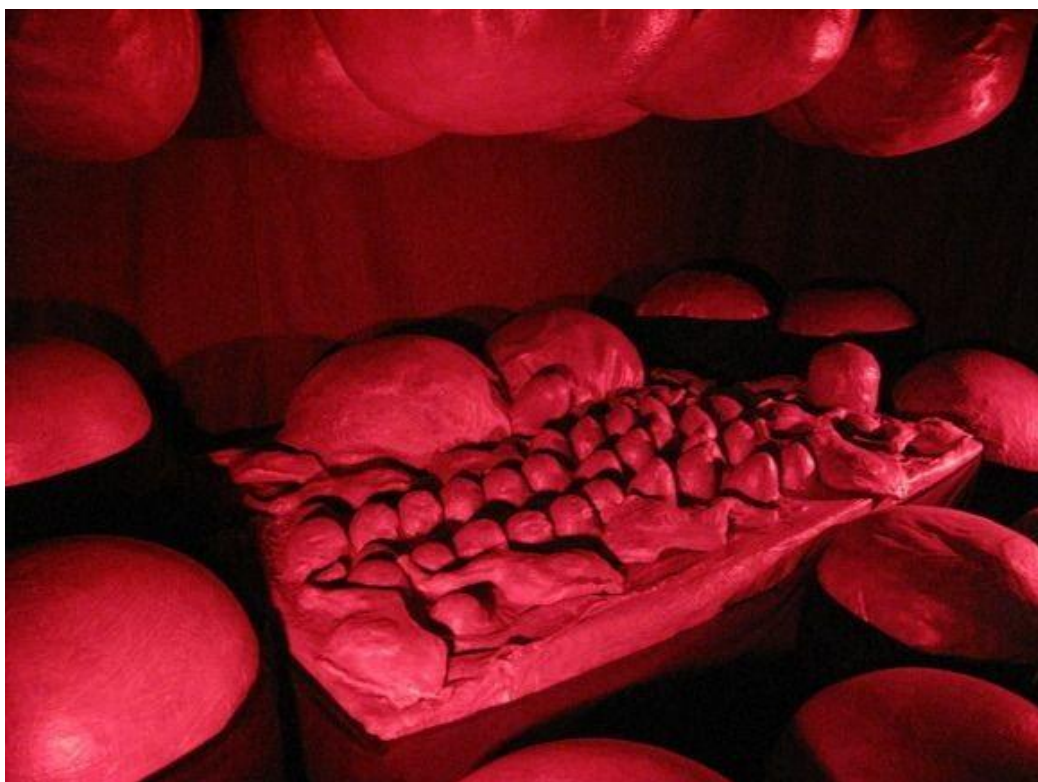


Figura 113 - Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974. Disponível em: <https://jdlusp.org/2017/09/18/a-figuracao-estetico-psicologica-de-louise-bourgeois-um-caminho-introspectivo/> . Acesso em fevereiro de 2022.



Figura 114 - Esboço de nova peça central côncava com formas fálicas e arredondadas emergem de seu interior, 5 de fevereiro de 2022.

Uni com gesso algumas peças descartadas previamente que foram utilizadas para a estabilização dos moldes do torso (Figura 115). Utilizando o gesso, fixei uma estrutura de madeira atrás da peça para que ela fosse pendurada em ganchos na parede (Figura 116). Em seguida, fui modelando os bulbos e protuberâncias fálicas livremente com minhas mãos e com gesso úmido perto de secar (Figuras 117 e 118). Também coleí nesses picos e vales alguns moldes de dedos que já havia feito, mas não tinha incorporado à escultura. Adicionei às formas criadas, pedaços antigos de bioplástico anteriormente descartados formando uma composição baseada nos alinhamentos dos recortes do material e das formas criadas com gesso (Figura 119). Por fim, após a secagem coleí as peças de bioplástico entre si com cola quente e na estrutura com cola Multiuso. Finalizei a peça com alguns detalhes de Caneta 3D e incorporei a mesma à estrutura já montada na parede (Figura 120).



Figura 115 – Estrutura inicial da peça central construída com ataduras embebida em gesso, ainda não fixa na parede, 8 de fevereiro 2022.



Figura 116 - Incorporação de estaca de madeira como estrutura para ser apoiada em ganchos na parede, 8 fevereiro de 2022.



Figura 117 – Incorporação de formas bulbosas e moldes de dedos no interior da peça côncava idealizada, 8 fevereiro de 2022.



Figura 118 – Incorporação de formas bulbosas e moldes de dedos no interior da peça côncava idealizada, 8 de fevereiro de 2022.



Figura 119 – Incorporação de recortes de bioplásticos acompanhando formas bulbosas no interior da peça côncava, 8 de fevereiro de 2022.



Figura 120 – Incorporação da peça finalizada com filamentos de Caneta 3D ao resto da estrutura e montagem na parede, 16 de fevereiro de 2022.

A montagem dessa peça, além de me remeter visualmente ao trabalho de Bourgeois também me trouxe a discussão acerca do simbolismo do ventre. Trata-se de um elemento que envolve o interator pelo seu formato côncavo, ao mesmo tempo que o repele por suas estruturas internas se assemelharem a um lugar inóspito: uma gruta. A liberdade de modelagem das formas arredondadas me permitiu criar imagens que se assemelham a seios, testículos, ovários e falos cercados por dedos além de haver uma intensa tridimensionalidade presente na paisagem desse ventre-gruta.

Foi na construção dessa peça que cheguei a reflexões importantes acerca do simbolismo da maternidade não apenas em minha obra, mas também em minha vida. Antes de revelar a montagem final de minha escultura, vou trazer aqui uma breve análise do mito moderno de Prometeu “Frankenstein” escrito pela autora Mary Shelley. Todas as ideias aqui abordadas de desmembramento do corpo humano, a relação fenomenológica de partes constituindo um todo, a construção de uma nova subjetividade à imagem e semelhança do criador e o corpo humano modificado pela tecnologia estão de alguma forma presentes na obra de Mary Shelley, assim como as discussões de gênero estão intrínsecas à vida da autora e refletidas em seus escritos.

Mary Godwin foi concebida em 1797 pelo casal William Godwin e Mary Wollstonecraft, ambos filósofos políticos. Sua mãe foi uma das primeiras mulheres a enviar tratados feministas a serem impressos pelos prelos britânicos e foi avidamente a favor da igualdade de sexos, da defesa pela educação feminina e valorização das capacidades das mulheres e contra injustiças sociais vigentes. Mary Wollstonecraft trabalhava em um romance e uma série de livros sobre a educação de crianças quando entra em trabalho de parto. Ela tem complicações graves e após um mês acaba falecendo devido à febre puerperal em decorrência da má higienização de instrumentos utilizados por parteiras ou médicos, sem ter tido a oportunidade de sair da cama e cuidar de sua recém-nascida. (VÍVOLO & LONGHI, 2013, p.4)

O sentimento de culpa pela morte de sua mãe por conta de seu nascimento, a relação ambígua e complicada com sua madrasta adepta a uma educação sexista e a perda de sua primeira filha que nasceu prematura em 1815 consistiram nas maiores cicatrizes emocionais na vida de Mary Shelley. Sempre norteadas pelos escritos da mãe e convívio e inspiração de seu marido Percy Shelley, Mary entra em

contato com Lorde Byron e publica pela primeira vez, em 1818, sua obra prima Frankenstein - a história de um cientista que busca incessantemente reverter a morte humana.

Filho prodígio de uma família abastada, Victor Frankenstein é um jovem rapaz universitário que adquire o ímpeto de triunfar sobre a mortalidade dos seres, ao enfrentar o adoecimento e falecimento de sua mãe. Estimulado por seus estudos universitários nos ramos da química, física e anatomia, ele direciona sua própria loucura e falta de escrúpulos à construção de um homem a partir de membros de cadáveres roubados de túmulos. Durante uma tempestade noturna, a criatura convulsiona fazendo o cientista se dar conta da monstruosidade que ganhou vida em suas mãos.

Frankenstein revela-se uma narrativa complexa, possibilitando várias leituras e o melhor modo de compreendê-la é como uma alegoria. Pode ser compreendido como uma metáfora do processo de produção da própria obra literária em questão assim como o processo de criação artística. A partir de partes, recortes e remodelagens a obra de arte pode ser fruto da reunião de fragmentos semânticos e da profunda transferência da subjetividade e psique do artista-criador. Dessa mesma forma, a autora expõe, a partir do simbolismo, seus questionamentos e preocupações com relação às mudanças fundamentais que ocorriam nas áreas da ciência e da filosofia na Europa do início do século XIX, e de maneira correlata traz à tona seus temores decorrentes de sua traumática experiência com a maternidade. (VÍVOLO & LONGHI, 2013, p.16)

Pioneira na mistura do terror gótico, do fascínio pela ciência da época e das dores e traumas do ser mulher numa sociedade pré-vitoriana, Mary Shelley criou o gênero literário da ficção científica. A relação tecnologia, ciência e corpo é um dos pontos centrais da obra, ressaltando os perigos das intervenções corporais tecnológicas, mas também colocando em questão pautas hoje analisadas pela filosofia do pós-humanismo. A criatura de Frankenstein é ambígua, humana e monstruosa, orgânica e inorgânica, que configura não só um corpo desmembrado e reconfigurado a partir da tecnologia, mas também em uma nova figura, uma nova identidade. O mito de Frankenstein ainda ressoa no mundo atual e em nossos corpos.

O simbolismo da criatura de Victor Frankenstein não reflete apenas nos conceitos que busquei apresentar nos capítulos anteriores a partir da análise de

obras dos artistas Hans Bellmer, Louise Bourgeois e Sarah Lucas. A alegoria também ressoa muito com o processo de criação de minha escultura e da escrita desta própria dissertação. Desde o momento em que dei início a minha pesquisa teórica até o último instante de montagem de minha escultura, eu mergulhei na minha própria subjetividade. Foi um processo muito intenso de autodescobrimento, de reflexões filosóficas e pessoais para além da pesquisa concreta. No primeiro dia de pesquisa ao invés de procurar referências bibliográficas, passei a madrugada lendo e vendo vídeos sobre os meus sintomas e vivências. Nesse dia encontrei um comentário na internet de um desconhecido falando sobre adoção. Ele dizia o quanto é traumático a experiência de passar por uma perda muito grande de tudo que lhe era conhecido, na primeiríssima infância, e ser jogado sem aviso em um planeta alienígena.

Por isso me vejo contemplada na seguinte citação da criatura de Frankenstein:

Eu não dependia de ninguém e não tinha parentesco com ninguém. O caminho da minha partida foi livre e não havia ninguém para lamentar minha aniquilação. Minha aparência era horrível e minha estatura gigantesca. O que isso significa? Quem era eu? O que eu era? De onde eu vim? Qual era meu destino? Essas questões se repetiam continuamente, mas eu não conseguia resolvê-las. (SHELLEY, 2009, p. 144)

Durante vários anos não reconheci minha adoção como uma parte de mim e de minha história. Costumava imaginar uma vida completamente diferente que eu poderia ter tido, outra pessoa, outro nome, mas o mesmo corpo. E por isso meu corpo sempre foi minha âncora e meu alvo. Quando me perdia nessa vida imaginária, na sensação de deslocamento do presente e não pertencimento, em dores irracionais e inconscientes... meu corpo me puxava de volta. Trouxe em minha escultura repetições de meu corpo, meu cabelo arrancado, meu cuspe, meus gestos e minha história principalmente de ambiguidade em relação à figura do ventre. Foi somente a partir do processo doloroso que é dissecar a si mesmo que eu fui capaz de realizar o presente trabalho e alcançar uma clareza catártica que se reflete em minha obra.

E, portanto, aqui encerro minha exploração com as imagens de minha obra finalizada (Figuras 121 a 130) e o enfim o batismo de minha escultura: C4R0L1N4. Carol foi o nome me dado pelos meus pais. Curto, simples, meigo e ao mesmo tempo diferente e original. Por toda minha vida confundiram meu nome com Carolina, o que sempre me incomodou porque eu me identificava muito nessas características do “Carol”. Por isso, C4R0L1N4 sou eu, mas não sou eu, é ambígua, fascinante e monstruosa, convidativa e repelente. É minha criação, parte de mim, mas também autônoma. Desconheço minha origem, posso muito bem ter sido modelada ou programada em um computador. Posso ter vindo de um ventre, de uma gruta ou de uma mesa de dissecação. Posso ter sido mil e uma coisas, e isso é assustador e fascinante para mim. Mergulhei no meu passado incerto, no meu presente concreto e no infinito que é o meu futuro e emergi com minha presente criação: meu corpo do avesso e fora de mim.



Figura 121 – Escultura cibernética C4R0L1N4 finalizada, Carol Menezes Medina, materiais variados, 2022.

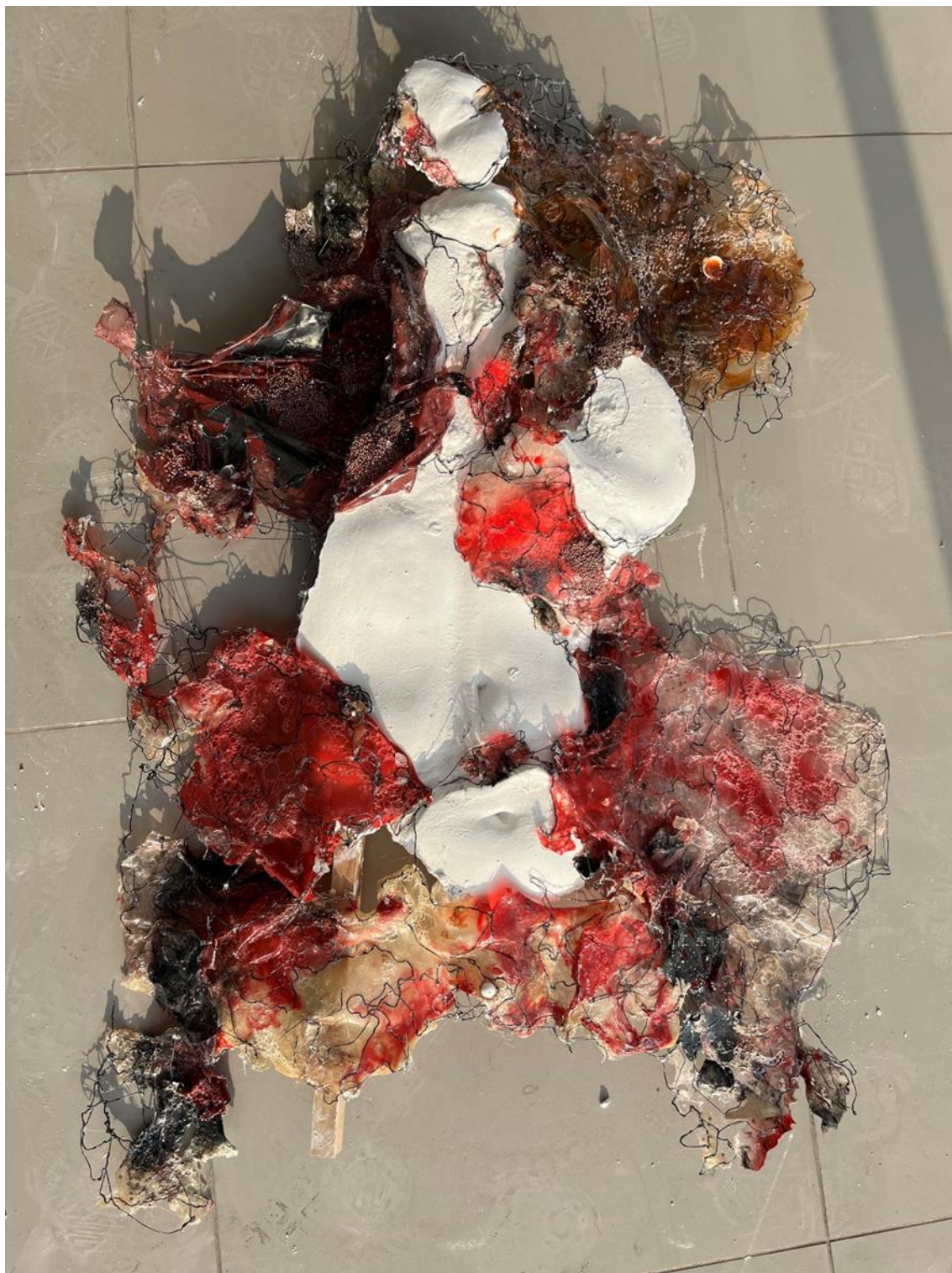


Figura 122 – Peça de torso central com moldes de barriga, umbigo, seio, mamilo, vagina, queixo e rosto com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 123 – Peça côncava central com formas bulbosas acompanhada de recortes de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022. Figura 124 – Peça de molde de joelho com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 124 – Peça de molde de joelho com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 125 – Peça de molde de pé com recorte de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.

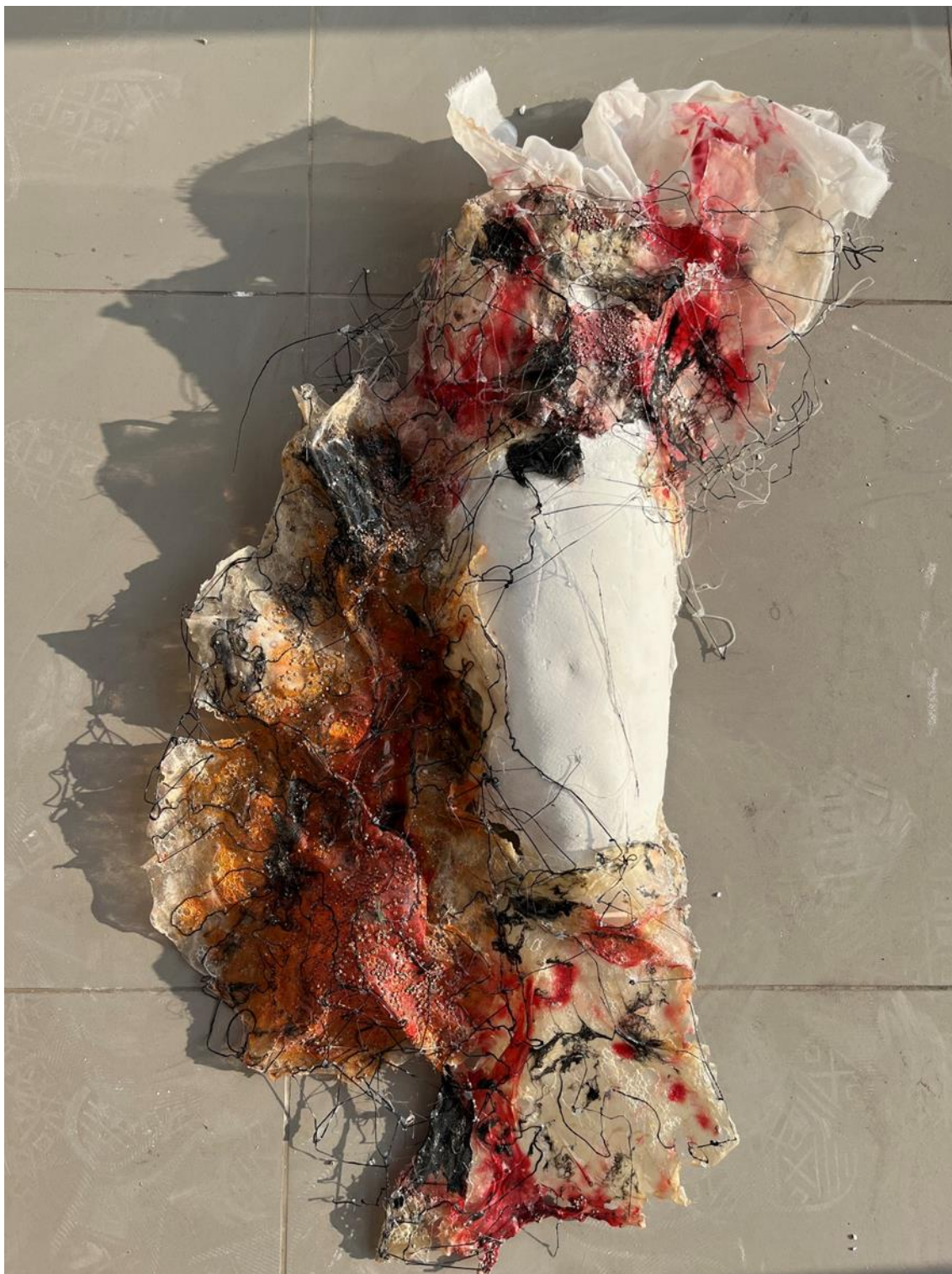


Figura 126 – Peça de molde de coxa com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 127 – Peça de molde de seio e axila com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 128 – Peça de molde de cotovelo com pedaços de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 129 – Peça de molde de braço e mão com recorte de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



Figura 130 – Peça de molde de língua e orelha com recortes de bioplástico e filamentos de Caneta 3D, 16 de fevereiro de 2022.



C4R0L1N4, Carol Medina, 2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. Frankenstein: Uma releitura do mito de criação. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, SP, 2010. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1858.pdf . Acesso em fevereiro de 2022.

DOYLE, Shelby & FOREHAND, Leslie. “Fabricating Architecture: Digital Craft as Feminist Practice”. Avery Review 25, 2017. Disponível em: <https://averyreview.com/issues/25/fabricating-architecture> . Acesso em fevereiro de 2022.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. Tradução: Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2009.

VÍVOLO, Vitor da Matta & LONGHI, Carla Reis. Maternidade e Monstruosidade Literária: Mary Shelley e o nascimento de Frankenstein. PUC-SP, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/21945/16125> . Acesso em fevereiro de 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorrente as análises bibliográficas aqui feitas relacionadas também às imagens e obras selecionadas, percebe-se a relevância da fragmentação corporal como ferramenta para os entendimentos das mais variadas questões de cunho social, artístico e psicológico.

No primeiro capítulo, contextualizando os anseios modernistas e principalmente do movimento Surrealista em formular os parâmetros de uma “estética desumana” como oposição à racionalidade humanista vigente nas artes visuais e pensamento do início do século XX, Hans Bellmer surgiu como um dos pioneiros desse debate acerca da desintegração da figura do corpo humano. A partir da fragmentação do mundo, os surrealistas estavam sempre buscando na reordenação de objetos e deslocação de contextos o sentimento de estranheza, se assemelhando às teorias apresentadas por Bill Brown sobre a *coisidade*. Em manequins e bonecas desmembradas como representações do corpo feminino, Bellmer aborda temáticas de fetiche, sonhos, fantasias, sexualidade, morte e desejos ocultos que vão além do contexto inicial e significação do objeto “boneca”, revelando sua *coisidade* pelo desmembramento.

A partir dos conceitos de fantasia, teoria das pulsões e sublimação de Sigmund Freud analisamos a obra de Bellmer intimamente relacionada à sua vida e personalidade, seguindo o ideal surrealista de pôr em evidência o inconsciente humano e sua absoluta subjetividade, sobretudo na criação de obras de arte presentes na realidade material pela sublimação de seus impulsos inconscientes através da fragmentação da figura do corpo humano.

A Boneca representa assim a antítese da geometria, restrita a limites e medidas. No processo de reordenar permanentemente membros e órgãos, manipulando-os em combinações complexas, Bellmer tenta fazer coincidir imagens reais e virtuais do corpo, reunindo os resultados da percepção direta do olhar em uma única figura e remodelação da força da imaginação. Dessa forma, liberou a anatomia humana extrapolando as proporções estabelecidas e cânones com seus “anagramas do corpo”, alinhado à urgência histórica de repensar esses limites e criar possibilidades de reconsiderar a noção de totalidade e até de conferir um novo sentido à vida. A Boneca de Bellmer é um corpo reconstituído fora do corpo, que Bellmer utiliza como solução para a fragmentação do próprio corpo, para ter um corpo unificado.

No capítulo seguinte, me dediquei a analisar a obra e vida de Louise Bourgeois, relacionando suas experiências e produções com o contexto e repercussão social e política. Nesta pesquisa, privilegiei a abordagem da produção artística de Louise Bourgeois com foco nas formas corporais do feminino trazidas em suas obras que são altamente autobiográficas. Trata-se de perceber como sua arte possibilita elaborar críticas ao modelo identitário de um corpo feminino ou de uma identidade sedentária do ser mulher, a partir de sua fragmentação, simultaneamente, abrindo possibilidades para a reconfiguração de múltiplas formas de subjetividades das mulheres. Louise Bourgeois nos ensina que a arte assume a função de construir a si a partir dos corpos que esculpe – nos quais se identifica –, criando em seu processo de produção artística uma espécie de contenção para a angústia de sentir-se inexistente.

É necessário desconstruir e reconstruir a si mesma nesse processo, sendo simultaneamente por meio dele que se constituir como artista surge como maneira de inventar outra história para si, escapando de amarras da identidade. A arte, nessa perspectiva, é uma maneira de lutar pela liberdade de produzir novos contornos, traços, cores e formas para a própria vida. Um espelho que permite olhar para si e para a alteridade do mundo, não se pretendendo refletir uma realidade estabelecida, mas de formar, reformular, desconstruir e reconstruir espaços.

No terceiro capítulo, temos a investigação do trabalho plástico de Sarah Lucas como foco para a discussão acerca da fragmentação do corpo feminino dentro do contexto das Artes Visuais. Assim como Bourgeois, Lucas é um exemplo de artista mulher que se dedicou a produzir operações estéticas que contestavam a base da arte masculina a qual se ancorava na abordagem passiva de mulheres como objeto de estudo. A partir da reprodução escrachada e irônica de clichês de gênero, Lucas produz obras que revelam o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler. Butler analisa “sexo”, “gênero” e “sexualidade” como performance cultural forçada e explora, assim como Lucas em suas obras, uma crítica às categorias de identidade de gênero contemporâneas a fim de trazer novas expressões plásticas do feminino, sendo na repetição subversiva que a identidade se transforma.

Butler estabelece que entre os domínios de performatividade envolvidos, a transformação é concebida como possibilidade política através de condições de repetição de relações de poder, não está condicionada a uma estrutura atemporal,

mas se estabelece no tempo como uma repetição social, possibilitando pensar nas possibilidades inerentes à política performativa. Entre corpo, linguagem e reivindicações de direitos, Butler combina a abertura do passado e do futuro com sua atualização na temporalidade da repetição subversiva. Sarah Lucas se aproxima a essa premissa com suas sobreposições inesperadas e irreverentes que geram um hermafroditismo artístico.

Retomando os anseios modernistas de rever a tradição do antropomorfismo, pensamos na contemporaneidade e nas ideias de transfiguração do corpo humano um século depois, no 4º capítulo. Analisando os conceitos de pós-humano e ciborgue chegamos à exploração de uma nova identidade humana e conseqüentemente um novo corpo, transmutado pelas tecnologias. Estamos vivendo numa era pós-humana onde o ser humano está se recriando e criando outro ser semelhante, caminhando para outra etapa da evolução. Essa figura do ciborgue baseada nos escritos de Donna Haraway muda as normas sociais, uma invenção histórica do nosso futuro, por se basear inexoravelmente numa ruptura de barreiras e limites sejam de gênero, anatomia ou matéria.

Expondo tais argumentos lado a lado, como em um quebra-cabeça, temos um bom retrato do sujeito contemporâneo que elege o corpo como elemento fundamental de sua identidade, dividido no espaço cibernético em Eu's plurais. Desta forma, a análise destas obras proporciona um desenvolvimento alinhado com aos meus anseios de investigação dos processos artísticos relacionados com o tema da fragmentação do corpo feminino, da autopercepção e identidade explorados em meu trabalho autoral prático.

No 5º Capítulo descrevi o processo de construção de minha escultura cibernética C4R0L1NA e refleti sobre o simbolismo de Frankenstein. O mito da criatura de Victor Frankenstein reflete os conceitos que apresentei nos capítulos anteriores de fragmentação corporal, o processo de construção de identidade a partir da transformação da figura do corpo, a transfiguração anatômica pela tecnologia e ressoa com o próprio processo de criação de minha escultura e da escrita desta dissertação que explora conceitos e temas variados que seguem uma totalidade argumentativa em sua conclusão. O processo de criação deste Trabalho de Conclusão de Curso foi intenso, catártico e transformativo para mim e foi regado por reflexões filosóficas e pessoais. Por fim, concluo: a fragmentação corporal e da

consciência do sujeito na arte refletem as questões e dilemas contemporâneos e do último século e se mostra fundamental tanto na esfera política quanto pessoal.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Código de programação de “Sensor de Distância com Arduino Alterado por Carol Menezes Medina e Profa. Dra. Silvia Laurentiz em fevereiro de 2022.

```
//Sensor de Distância com arduino
//Declaração da biblioteca para utilização do sensor de distância ultrassonico hc-sr04
#include <Ultrasonic.h>

//Define os pinos para o trigger e echo
int pino_trigger = 9;
int pino_echo = 8;

//Define o pino para ligar o led
int pino_led = 13;

//Define o pino para ligar o buzzer
int pino_buzzer = 2;

//Distância
int distancia = 100;

//Inicializa o sensor nos pinos definidos acima
Ultrasonic ultrasonic(pino_trigger, pino_echo);

void setup()
{
  Serial.begin(9600); //Define a taxa de dados em bits por segundo
  Serial.println("Lendo dados do sensor..."); //Escrevendo no serial monitor
  pinMode(pino_buzzer, OUTPUT); //Define o pino digital do buzzer como saída
}

void loop()
{
  // Verifica se a distância é menor que 100 centímetros
  if(ultrasonic.distanceRead() < distancia){

    //menor que 100 centímetros
    int x = ultrasonic.distanceRead();

    digitalWrite(pino_led, HIGH); // Acende o led
    delay(150);

    tone(pino_buzzer, x*10); // Valor do tom sonoro, pode ser modificado
    delay(150);

    digitalWrite(pino_led, LOW);
  }

  else{
    //maior que 100 centímetros
    digitalWrite(pino_led, HIGH); // liga o led
    tone(pino_buzzer, 250, 600); // Valor do tom sonoro, pode ser modificado
    delay(1500);
  }
  //Escrevendo no serial monitor
  Serial.print("Distancia em cm: ");
  Serial.println(ultrasonic.distanceRead());
  delay(1000); //Espera 1 segundo para escrever a distância no serial monitor
}
```

ANEXOS

ANEXO A – Código “Sensor de Distância com Arduino” programado por Renato de Lima Costa em 16 de abril de 2017.

```

/*
Sensor de Distância com arduino
*/
//Declaração da biblioteca para utilização do sensor de distância ultrassonico hc-sr04
#include <Ultrasonic.h>

//Define os pinos para o trigger e echo
int pino_trigger = 9;
int pino_echo = 8;

//Define o pino para ligar o led
int pino_led = 10;

//Define o pino para ligar o buzzer
int pino_buzzer = 2;

//Distância
int distancia = 15;

//Inicializa o sensor nos pinos definidos acima
Ultrasonic ultrasonic(pino_trigger, pino_echo);

void setup()
{
  Serial.begin(9600); //Define a taxa de dados em bits por segundo
  Serial.println("Lendo dados do sensor..."); //Escrevendo no serial monitor
  pinMode(pino_buzzer, OUTPUT); //Define o pino digital do buzzer como saída
}

void loop()
{
  // Verifica se a distância é menor que 15 centímetros
  if(ultrasonic.distanceRead() < distancia){

    //menor que 15 centímetros
    digitalWrite(pino_led, HIGH); // Acende o led

    tone(pino_buzzer, 4500); // Valor do tom sonoro, pode ser modificado

  }else{

    //maior que 15 centímetros
    digitalWrite(pino_led, LOW); // Apaga o led

    noTone(pino_buzzer); // Desliga o buzzer
  }

  //Escrevendo no serial monitor
  Serial.print("Distancia em cm: ");
  Serial.println(ultrasonic.distanceRead());
  delay(1000); //Espera 1 segundo para escrever a distância no serial monitor
}

```