



## **CORPO VALISE**

**Anna Amélia de Faria<sup>1</sup>**

Mulher readymade, em seu corpo, inscrições se processam, ativadas por intrincados processos culturais. O corpo da mulher, por ser modificado por meio de inúmeras técnicas, servirá como um valioso suporte de encarnações das diferentes representações, tanto de organizações consolidadas, como de ensaios e possibilidades não totalmente legíveis, dentro de códigos pré-estabelecidos. A arte e as produções artístico-performáticas da francesa Orlan instauram estranhamentos no âmbito dessas representações. O presente trabalho irá expor algumas dessas possíveis tensões.

Palavras-chave: corpo – arte – cultura – tecnologia

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela UFBA sob orientação de Eneida Leal/ [anna.annamelia7@gmail.com](mailto:anna.annamelia7@gmail.com)

A figura de um suporte não é suficientemente boa para perceber a grandeza de um corpo. Não só passível de marca, o corpo traduz enquanto cria, modificando sempre a regra, e decodifica os estatutos ao tempo em que os trai. O desmaio do soldado, o olho que treme, ou um acesso de riso. O corpo trai sempre. Por ele, o mundo muda na competência de guardar, de marcar e sentir. Espécie de bagagem polimorfa, amoral, imoral. Mesmo quando submetido, deixa escapar pelas frinchas performáticas seus desejos. Coisa inaudita e nunca totalmente seriada. Encanta com a plastinação, método inventado em 1977 pelo médico anatomista alemão Gunter Von Hagens, que tanto revolucionou os estudos médicos, quanto apresentou uma questão ética ao fazer circular os cadáveres, expondo-os numa mostra itinerante, principiada em 1996 no Japão. Os cadáveres plastinados são assim denominados porque recebem um tratamento com resinas que envolvem, protegem, e mantém os corpos intactos<sup>2</sup>. Assim, o corpo surge como ente encantatório, encanta num retrato, encanta numa cena épica recheada de idealizações mostrada num filme, encanta numa apresentação performática, encanta como cadáver plastinado.

Seja cheio de sulcos advindos com a idade, seja com a proximidade da morte, da doença e da velhice, seja na ignorância dos recém-nascidos, o corpo exigente aparece como orla, enigma e magma. Lidera, através de cada um de nós, aquilo que a vida da espécie arranhou para fixar o pulso forte. Repetimos e transformamos ao mesmo tempo em que projetamos futuros utópicos e possíveis. Seja na vontade de sim ou de não, o corpo é sempre uma vontade e sempre afirmativo.

Não encontro o que procuro, Lisaweta. Encontro o rebanho e a comunidade que estou cansado de conhecer, como numa assembléia dos primeiros cristãos: belas almas num corpo desajeitado, pessoas que, por assim dizer, estão o tempo todo tropeçando e caindo, você me entende, e para as quais a poesia é uma suave vingança contra a vida; sempre apenas sofredores, nostálgicos, deserdados e nunca um dos outros, Lisaweta, os de olhos azuis, que não necessitam do espírito!<sup>3</sup>

Apesar de toda tensão moderna, há, nessa consideração, um entendimento e uma percepção de haver uma existência inteira, que não duvida. Entretanto, aquele que assim

---

<sup>2</sup> O medico e os monstro, o anatomista alemão Gunther von Hagens exhibe corpos plastinados em museus, esbarrando nos limites entre a arte e o puro espetáculo mórbido. Informações retiradas da revista Bravo, de março de 2004. p. 82-3.

<sup>3</sup> MANN, Thomas. Tonio Kröger. In: *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2 ed. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2000. p. 122-3.

a considera opera num eixo paradoxal, pois vê nessa existência uma incapacidade de compreender a vida. Vive mas não sabe. A compreensão moderna ainda aspirava ao ser natural. O belo absoluto e indubitável. E esse ideal era buscado da mesma maneira que um compulsivo ou um tarado busca a redenção, siderado por uma idéia, esquecendo que a própria tara é uma inocência, um amor trágico, uma sina; vertigem da qual o apaixonado não escapa por ver um pedaço, que brilha, aprisionar todo seu ser. O ideal não é uma alternativa para um si insatisfeito, o ideal é uma cilada, um engano daquele que não se considera mais inocente. Todos somos inocentes, incautos. Desassossegados ou não, mais ou menos pregados às marcas que nos encaminham na vida. Eis a lição moderna a ser aprendida e necessariamente esquecida. Devido ao fato de não haver uma interioridade, uma profundidade demarcável à flor da pele, até o adorador não passa de um ente que existe, tanto quanto o imaginário ser de absolutos olhos azuis. Todo corpo guarda marcas, dores e sempre equívocas compreensões. Se assim não ocorresse, não haveria porque ter a saúde da escrita. A construção comunica, guarda marcas e memória, repete ícones consolidados ao mesmo tempo em que se abre para reconhecer que há sempre possibilidades. “Agir, eis a inteligência verdadeira. Serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for. O êxito está em ter êxito, e não em ter condições de êxito. Condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se o não fizerem ali?”<sup>4</sup>

### **Singular insular?**

Na novela de Kafka, *O jejuador*<sup>5</sup>, ou em *Bartleby*<sup>6</sup>, de Melville, quando a personagem Bartleby prefere não..., ocorre uma função, um desejo de querer o não. O fato de alguém não desejar fazer algo, em prol de uma funcionalidade que não se considera válida, consterna as concepções médias. Entretanto, nem todos se coadunam facilmente com as normas sociais. O corpo, quando quer o não, é explícito, é impudico. Querer o não, renunciar, por vontade própria, ao trabalho ou à agregação funcional são os determinantes ativos das duas personagens, tanto a kafkiana quanto a de Melville.

---

<sup>4</sup> PESSOA, Fernando. Autobiografia sem fatos. In: *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 63

<sup>5</sup> KAFKA, Franz. *O jejuador*. In: *A colônia penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Ed. Nova Época. s/d.

<sup>6</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. Trad. De Luís de Lima. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1986.

Numa linha de interação, Orlan pode ser um terceiro elemento que quer o não no desmedido sim. Ao recamar seu corpo com certas imagens, evidencia algumas determinações de forma radical, como fazem o jejuador e Bartleby, mas o *não* de Orlan difere.

Enquanto os dois funcionam como figuras compositoras de novos contornos alongadores e inventores de alternativas mitologias, com Orlan acontece uma vontade do *não* na consumição, vai até o limite do impensável. De tanto absorver filosofias e imagens, ela vem a público devolver, violenta, certas estabilidades que se tornaram indigestas por terem de ser exclusivamente alinhadas ao desejo de um outro. Orlan quer não ter de querer o pré-determinado e, com isso, joga-se como promotora de denúncias e, ao mesmo tempo, forjadora de reconfigurações.

Parece ser essa a fórmula que, ao aproximar-se das personagens de Kafka e de Melville, distancia-se na transformação, pois o excesso promove outra coisa. É assim que ocorre com as outras duas personagens, não há a falta, não há recusa. Há o desejo de uma outra coisa, uma habilidade consternante, uma rota alternativa que quer uma outra realidade, outros feixes, outros eixos, mais desorganizados e menos comuns. Mesmo que não haja, em algum dos casos, a mentalidade revolucionária, aquela que almeja o mesmo poder; há corpos rebeldes, por si mesmos poderosos, desorientadores das organizações teleológicas.

Seja na justaposição imagética ou nas rejeições famélicas (a cada dia os *media* anunciam o crescimento do número de anoréxicas) da vida funcional, o papel da arbitrariedade que força o sentido torna-se reconhecível. Parece haver na mídia um espectro variado de belezas, mas, de qualquer forma, essa variedade ainda impinge tarefas para muitas que se espelham nessas formas inalcançáveis. Exemplo de rejeição *prêt-à-porter*, uma recusa daquilo que não é o ideal.

Deleuze, ao comentar o texto de Melville, escreve sobre a “agramaticalidade”<sup>7</sup> inserida na frase recorrente de Bartleby: *I would prefer not*. Traduzido para o nosso português como “prefiro não fazer”<sup>8</sup>, perde-se essa fórmula agramatical contida no texto de Melville. Pode-se considerar a utilidade da agramaticalidade, referida por Deleuze, como algo análogo à experiência radial, experimentada pelo indivíduo que entra em contato com o trabalho de Orlan. Nos dois casos, o estranhamento pode ser pensado,

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: *Crítica e clínica. Op. Cit.* p. 80

<sup>8</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. *Op. Cit.* p. 32.

contribuindo para um curto-circuito compreensivo. Melhor dizendo, em ambas as situações, seja na sintática ou imagética, acontece uma desarticulação do óbvio, no jogo em que a invisibilização das compreensões é forçosamente regularizável, para dar a ilusão de um mundo pleno onde o sentido é evidente.

Criar alternativas, no sentido regular, funciona para expandir os limites das compreensões humanas sobre si. Entretanto, as possibilidades não surgem exclusivamente como resultantes de volições, elas são muitas vezes obras do acaso e de movimentos intestinos menos direcionados e direcionáveis. Há, em cada indivíduo, uma espécie de componente formador/deformador que, invariavelmente, contribui para a manutenção de algumas representações, e para compreensões equívocas, perturbadoras dessas manutenções estáveis. De ambas as formas, ocorridas concomitantemente, todo conhecimento multiplica enigmas e empurra para novas descobertas: “[...] a expansão da esfera da organização leva à expansão da não organização. Ao mundo restrito da civilização helênica correspondia o restrito mundo dos “bárbaros” que os circundavam”<sup>9</sup>. Nesse ponto, a diversidade surge, em todo seu esplendor, para efetivar tais contribuições e aumentar espaços de interação e entendimento. Ligar, num mesmo processo artístico, imagens estáveis das culturas ocidental, ameríndia e africana<sup>10</sup>, e as expor no decurso de etapas diversas e incisivas, promotoras de efeitos contraditórios, resulta do projeto de expressão performática da artista.

No caso das operações cirúrgicas estéticas que transformam seu corpo, como foi referido no item acima, *Orlan, criadora da arte carnal*, Orlan promove a validação de todas as fases nas quais se realiza a transformação, alonga o olhar em outras direções, desacostumando-o, incomodando-o, levando-o a outras paragens figurativas e, conseqüentemente, simbólicas. Esta parece ser a tônica, uma questão recorrente para a artista que muda de nome, muda de corpo, muda de *visage*. Esse exercício de alargamento e mistura atravessa o tempo e o espaço de forma tão assustadoramente física, e leva a um tipo de compreensão sobre o estatuto do ser, questionando-o. O ser é o pronto ponto, nó de outros ou o *in progress*? Talvez seja mais proveitoso nos mantermos na pista da lógica do *e deleuziano*<sup>11</sup>, que abre o livro 1 da série *Capitalismo*

---

<sup>9</sup> IVANOV, v. v. *et alli. Teses para uma análise semiótica da cultura* (uma aplicação aos textos eslavos), p. 2.

<sup>10</sup> GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art. Op. Cit.* p. 166-181

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. trad. *Op. Cit.* p. 37

*e esquizofrenia*, um gosto pela velocidade encontrada no meio, pelas linhas, não nas alternativas que esperam encontrar, de modo fascista, o lugar certo. O espaço de troca é sempre sensualmente movido pelas mudanças que, ora aproximam da singularidade que existe, ora distanciam para que, nos devaneios, outros desenhos e revelações surjam. As trocas, em todo seu vigor, fazem emergir a porosidade e a dinâmica que permitem evidenciar que o que é não surge enquanto elemento impenetrável nem fechado, ao contrário, revela que, seja qual for a existência, sua condição dar-se-á pelo seu pendor e afeição às trocas e às conexões sempre basculantes.

### **Beleza posta à mesa**

O que pode o corpo? Melhor dizendo: “Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo...”<sup>12</sup>. Indagação feita e refeita por Espinosa, por Deleuze. Indagação feita e refeita por todo e qualquer vivo, conscientemente ou não, que promete, se expressa, refaz a mesma pergunta direcionada ao outro, a si. O corpo quer ser. Quer se conjugar, conjurar num sistema de trocas. O corpo deseja mudança, e por isso se expressa sempre, invariavelmente. Ultrapassa limites. Serres<sup>13</sup> escreveu que a liberdade está definida nele, porque ele é o inconsciente<sup>14</sup>. O corpo e a mente são vulcões, violentos, quentes e móbeis, eis a lição do paralelismo espinosiano<sup>15</sup>. Meio ovo, porque guarda um dentro comunicante com um fora; meio rizoma, pois possui antenas perceptivas que captam e transformam-se no contato; coisa, portanto, absolutamente híbrida. Nem moralmente certo, nem plano, mas teso e pronto para desenhos, é a paisagem de incontáveis miragens, ideais ou não.

Orlan, desde sempre, desde que inicia seus trabalhos aos 17 anos, joga com os pesos valorativamente avolumados ao longo do tempo. Em seus trabalhos, o corpo sempre foi o material utilizado por excelência, para criticar certas demandas sociais, assim como seus ideais de beleza, forjados por diversos grupos ao longo do tempo. Orlan mostra a possibilidade de *pular fora*, porque namora a céu aberto com as circunvoluções querentes. De tanto exhibir os hábitos e ícones domesticadores, deixa

---

<sup>12</sup> ESPINOSA, Baruch. *Vida e Obra*. Coleção Pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural, 2000. p. 279.

<sup>13</sup> SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 52

<sup>14</sup> SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. *Op. Cit.* p.76

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. p. 24.

evidente que o corpo, para além de toda denúncia, é inapreensível. Voltando à reflexão de Serres, o corpo é livre. E, mais que cair na fácil armadilha que crê que o corpo funciona como o receptáculo do desejo, vale reconhecer que desejo é igual a corpo. Orlan consterna porque expõe em postas a substância mutante. E o faz, trazendo à cena o sangue, elemento tão especial e valioso, aquele que vivifica e que pára de correr no momento em que o corpo deixa de pulsar.

Na posição horizontal do sono, da morte, do amor, Orlan redesenha suas carnes. Matéria que trança imagens, enroscadas uma à outra, de diferentes elementos, aproximam-se e resplandecem, pois a luz não vista é reconhecida somente nas superfícies, nos exteriores. A luz interior é uma metáfora feia. E Orlan, feminista, se embeleza, denunciando clichês com seu nome de guerra. Deitada, erige para si o duplo papel, o de criador e o de criatura. Luta contra os ícones de beleza ao mesmo tempo em que os encarna, demonstrando-se, ora grotesca, ora de uma beleza estável. Em seu manifesto, *Carnal Art*, escreveu um esclarecimento,

Carnal Art não é contra a cirurgia cosmética, mas bastante contra as convenções transmitidas por ela e das suas inscrições subseqüentes, em particular dentro da carne feminina, mas também da masculina. Carnal art é feminista, isto é necessário. Ela está interessada não somente na cirurgia cosmética, mas também nas técnicas avançadas da medicina e da biologia que questionam o status do corpo e da ética colocadas por elas (as técnicas avançadas da medicina e da biologia).<sup>16</sup>

Na mesa-cena, Orlan põe ativadas as possibilidades tecnológicas para que, fenomenologicamente, possa melhor interrogá-las. O ato sem mediação traz, o mais próximo possível, o paroxismo transformador na hora que a *performance* lança seu corpo, via satélite, como um bólido conhecedor e mutante. Na reversibilidade tão cara a essa artista, ela, na mesa, dispõe voraz de uma espécie de iconofagia, pois se alimenta das imagens que quer denunciar. E, na absorção imagética, mais que descrever uma crítica sobre algo, desempenha, no limite da própria vida, os ideais de beleza que

---

<sup>16</sup> ORLAN, *Manifesto da art carnal* [http://dundee.ac.uk/transcript/volume2\\_2/orlan/orlan.htm](http://dundee.ac.uk/transcript/volume2_2/orlan/orlan.htm), p. 1 “A Clarification: Carnal Art is not against cosmetic surgery but, rather against the conventions carried by it and their subsequent inscription, within female flesh in particular, but also male. Carnal Art is feminist, that is necessary. It is interested not only in cosmetic surgery, but also advanced techniques in medicine and biology that question the status of the body and the ethical questions posed by them”. (Acessada em 19/05/2004).

selecionam e hierarquizam socialmente e, de acordo com cada tempo histórico, os corpos das mulheres.

## REFERÊNCIA

1. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
2. DELEUZE, Gilles. *Espinoso, filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
3. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
4. GLUCKSMANN, Christine; BLISTÈNE, Bernard. *Orlan: carnal art*. Trad. do francês. Deke Dusinberre. Canale: Flammarion, 2004.
5. ESPINOSA, Baruch. *Vida e Obra*. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
6. IVANOV, v. v. *et alli. Teses para uma análise semiótica da cultura* (uma aplicação aos textos eslavos).
7. KAFKA, Franz. O jejuador. In: *A colônia penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Ed. Nova Época. s/d.
8. MANN, Thomas. *Morte em Veneza & Tonio Kröger*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.
9. ORLAN, *Manifesto da art carnal*. Disponível em [http://dundee.ac.uk/transcript/volume2\\_2/orlan/orlan.htm](http://dundee.ac.uk/transcript/volume2_2/orlan/orlan.htm) (Acessada em 19/05/2004).
10. PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
11. SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.