

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MDOA

BIANCA NEVES MILANI DE CASTILHO

Os possíveis impactos da filosofia transumanista na moda

São Paulo

2019

BIANCA NEVES MILANI DE CASTILHO

Os possíveis impactos da filosofia transumanista na moda

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração:
Têxtil e Moda

Orientadora:
Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca
Ferreira Pires

São Paulo
2019

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.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Castilho, Bianca Neves Milani de

Os possíveis impactos da filosofia transumanista na moda /
Bianca Neves Milani de Castilho ; orientadora, Beatriz Helena
Fonseca Ferreira Pires. – 2019

152 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão original

1. Moda. 2. Corpo. 3. Tecnologia. I. Pires, Beatriz
Helena Fonseca Ferreira, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –. 391

Nome: CASTILHO, Bianca Neves Milani de

Título: Os possíveis impactos da filosofia transumanista na moda

Dissertação apresentada à Escolas de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de agradecer todas as pessoas que fizeram parte da minha trajetória durante todo o período do mestrado.

Agradeço à minha amada família, que esteve presente me apoiando do início ao fim deste percurso, Pedro, Pai, Mãe, Vítor e Livia. Meu coração transborda de amor e alegria por toda a força e suporte que vocês me ofereceram nesses dois anos.

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Beatriz Ferreira Pires, por suas sugestões, ensinamentos e excelentes conselhos na condução deste trabalho. Sinto-me muito honrada de ter tido sua presença nesta pesquisa.

Muito obrigada Professor Doutor Francisco Rômulo Monte Ferreira, por aceitar participar como membro das bancas de qualificação e defesa, como também, por toda ajuda e colaboração com ótimas referências para o enriquecimento desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Jorge Leite, agradeço por fazer parte das bancas de qualificação e defesa, e por suas ótimas sugestões para uma melhor condução na minha dissertação.

À Professora Doutora Suzana Avelar, muito obrigada por fazer parte da banca de defesa, e pelas ótimas aulas, repletas de referências que tanto me auxiliaram na execução dos meus capítulos.

À minha querida Psicoterapeuta Vânia de Castro, um agradecimento cheio de carinho por tantas palavras de incentivo, e por todo o auxílio em momentos complicados.

Não podendo esquecer minhas queridas amigas, Flávia e Carla pelas trocas, pelas conversas e conselhos. E também, aos queridos, Amanda, Cíntia, Heloísa e Guilherme, por toda a força e boas vibrações que sempre me enviaram.

E, um agradecimento especial àquele que me apresentou o Transumanismo, Professor Hermiton Freitas, sou imensamente grata por nossas conversas durante os intervalos da especialização em Filosofia Contemporânea, afinal, foi em um destes momentos que defini este tema de pesquisa que tanto aprendi e gosto. Você trouxe à minha vida o tema mais instigante que me deparei nos meus anos de estudo.

RESUMO

CASTILHO, Bianca Neves Milani. **Os possíveis impactos da filosofia transumanista na moda**. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2019. Versão original.

Neste trabalho, será apresentado um estudo de como a filosofia transumanista pode afetar o comportamento do indivíduo e propiciar novos caminhos na moda. No decorrer da história da humanidade, o corpo – e sua forma – como é visto e representado, se modifica constantemente. Em virtude do grande desenvolvimento tecnológico, que resultou em novos procedimentos estéticos, cirúrgicos, farmacêuticos, entre outros, foi possibilitado que as modificações e experimentações corporais passassem a ser compreendidas como parte da construção pessoal do indivíduo. A moda, como objeto de estudo, permite contribuir para esta discussão a partir do interesse gerado por meio da construção imagética e do seu alto poder de difusão na sociedade contemporânea. Mediante a conceitos como ciborgue, pós-humano e transumano, será possível compreender como o sujeito contemporâneo pode ser convencido a integrar ao seu corpo dispositivos e aparatos tecnológicos que o deixarão mais fortalecido e esteticamente mais desejável. Essa dissertação foi construída com o auxílio de estudos bibliográficos de uma série de pesquisadores de diversas áreas, a fim de promover uma reflexão sobre como todos esses temas interferem na construção da subjetividade de cada um. O corpo modificado por meio de dispositivos tecnológicos, como, por exemplo, as próteses, está além da transformação apenas estética; ele se encontra inserido em uma série de peculiaridades referentes à cultura contemporânea que o complementam, como a materialização da subjetividade desse ser utilizando artifícios tecnológicos para aprimorar as suas capacidades físicas.

Palavras-chave: Moda. Pós-humano. Transumanismo. Próteses. Tecnologia.

ABSTRACT

CASTILHO, Bianca Neves Milani. **The possible impacts of transhumanist philosophy in fashion**. 2019. 152 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Original version.

In this dissertation, it will be presented a study about how transhumanist philosophy can affect the behavior of the individual and provide new paths in fashion. In the human history course, the body - and its form - as seen and represented, constantly changes. Due to the great technological development that resulted in new aesthetic, surgical, pharmaceutical and other procedures, it was possible for bodily modifications and experiments to be understood as part of the personal construction of the individual. Fashion, as an object of study, allows us to contribute to this discussion from the interest generated through the construction of images and its high power of diffusion in contemporary society. Through the concepts as cyborg, post-human and transhuman, it will be possible to understand how the contemporary subject can be convinced to integrate into his body devices and technological devices that will make him stronger and aesthetically more desirable. This dissertation was constructed with the aid of bibliographical studies of a series of researchers from diverse areas, in order to promote a reflection on how all these themes interfere in the construction of the subjectivity of each one. The body modified through technological devices, such as prostheses, is beyond just aesthetic transformation; it is embedded in a series of peculiarities related to the contemporary culture that complement it, as the materialization of the subjectivity of this being using technological devices to improve their physical capacities.

Keywords: Fashion. Post-human. Transhumanism. Prosthetics. Technology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E PROTÉTICO AO LONGO DA HISTÓRIA	11
2.1	EGITO, GRÉCIA E IDADE MÉDIA	11
2.2	MODERNIDADE: RENASCIMENTO AO ROMANTISMO	23
3	SÉCULO XX: DO DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO AO CORPO OCIDENTAL INFORMATIZADO	42
3.1	O CORPO NA ARTE DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX ATÉ OS ANOS 1960	44
3.2	O NASCIMENTO DA CULTURA DE MÍDIAS A PARTIR DO DESENVOLVIMENTO DA INFORMAÇÃO COMO BEM DE CONSUMO: DOS ANOS 1970 AO SÉCULO XXI	54
4	A MODA ALÉM DA ROUPA	66
4.1	O CORPO E A MODA	66
4.2	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO DESENVOLVIMENTO DO SISTEMA DA MODA	69
4.3	MODA CONSUMADA: CONSUMO E GLOBALIZAÇÃO	76
4.4	DE 1990 AOS DIAS ATUAIS: A MODA DAS PASSARELAS APRESENTANDO A VANGUARDA.....	81
4.5	TECNOLOGIA, CORPO E MODA	90
5	DO CIBORGUE AO INDIVÍDUO PÓS-HUMANO: A CAMINHO DA FILOSOFIA TRANSUMANISTA E OS SEUS POSSÍVEIS IMPACTOS NA MODA	96
5.1	O CIBORGUE NA ERA DA INFORMAÇÃO	97
5.2	O HUMANO PÓS-HUMANO/TRANSUMANO	105
5.3	A MODA E O INDIVÍDUO PÓS-HUMANO	116
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
	REFERÊNCIAS	143

1 INTRODUÇÃO

A moda pode ser compreendida como instrumento de estudo do mundo desde as civilizações antigas até os dias atuais, já que é por meio dela que se faz possível a análise do comportamento e das mudanças sociais ocorridas em determinadas sociedades. Desse modo, é passível de ser utilizada como ferramenta de reflexão a respeito de questões históricas e culturais.

Em um cenário estabelecido pelo consumo em virtude da valorização do novo, a moda se concretiza e ganha espaço, pois símbolos de identificação são criados nas mais diversas formas de consumo. Através de imagens e de grandes campanhas de moda, o indivíduo torna-se parte de um sistema que o incita ao desejo de se diferenciar, ao mesmo tempo que permite que ele se enquadre em determinado grupo e o motiva a consumir itens que o possibilitam criar sua imagem da forma que deseja.

Além disso, a moda proporciona ao sujeito a oportunidade de transformação e identificação através do vestuário, visto que as vestimentas e os acessórios o ajudam a compor a imagem desejada por meio de uma série de opções, com preços e estilos diferenciados, atendendo todos os tipos de consumidores e permitindo que o indivíduo acompanhe sua subjetividade por meio disso.

Neste contexto, a relação entre a moda e o transumanismo pode ser estudada através do elemento central sobre o qual atuam: o corpo. Na era pós-moderna, o corpo está propenso a se transformar cada vez mais, impelido pelo grande aumento de imagens que atingem o indivíduo por meio dos mais diversos meios de comunicação.

A roupa permite auxiliar na construção imagética do corpo através de modelagens, combinações e estilos dos mais diversos. Para além da construção imagética, ela atua na silhueta e no gestual do indivíduo ao alterar, encobrir ou ressaltar formas, volumes e dimensões. Excedendo os invólucros que são sobrepostos ao corpo, e inserido no contexto social do mundo contemporâneo, ele tornou-se um objeto de moda assemelhando-se a algo manipulável e que está sujeito a mudanças constantes para adequar-se às novas normas assim que elas surgem. Para dar conta desta dinâmica, as mais variadas técnicas são executadas e utilizadas por diversos indivíduos a fim de remodelar esse corpo.

Ao que parece, observamos que cada cultura, a seu modo, tem e/ou cria suas próprias e singulares motivações, sejam elas pretextos de ordem

estética, erótica, higiênica ou médica, para legitimar a modificação do corpo. Nesse sentido, as diversas culturas concebem o corpo como algo de natureza maleável e plenamente transformável – uma espécie de ‘argila’ pronta para a modelagem, um suporte ideal para as inscrições, pois ele se oferece por inteiro aos investimentos de sentido. (CIDREIRA, 2005, p.12).

A interpretação do corpo contemporâneo, permeada pelas representações de imagens, narrativas e intermediações transumanas, gera a possibilidade de um novo conceito. Este corpo difere-se um pouco do considerado perfeito e ideal já presente no imaginário da sociedade. Em virtude da preocupação em seguir padrões pré-determinados, nos quais a pessoa está sempre buscando hábitos e costumes saudáveis, este corpo transumano surge a partir da fusão da tecnologia com uma certa busca de suprir as limitações humanas, apresentando, assim, um corpo que pode ser reprojetoado ou recriado, tornando-se mais forte, mais resistente e mais saudável com auxílio de dispositivos desenvolvidos para estes fins, além de, claro, melhorá-lo, dando origem a uma nova espécie, o pós-humano, isto é, o humano aprimorado.

O pós-humano significaria a superação das fragilidades e vulnerabilidades da nossa condição humana, sobretudo, do nosso destino para o envelhecimento e a morte. (SANTAELLA, 2008, p. 55).

De acordo com Francisco Rüdiger (2008), o conceito pós-humano surgiu em um momento em que o capitalismo high-tech estava em expansão. O autor explica, através de Max More (1997), que o movimento pós-humanista está relacionado à aspiração de “transcender nossos atuais limites” e, conseqüentemente, à abolição da morte.

Estudos acerca desse tema surgiram em 1926, com o geneticista inglês John Burdon Sanderson Haldane, em um ensaio sobre a ciência e o futuro que previa grandes benefícios da tecnologia na saúde humana. Entretanto, foi o biólogo Julian Huxley que ficou conhecido como o fundador do transumanismo, como afirma Nick Bostrom (2005), sendo este último e o filósofo David Pearce os responsáveis pela criação da organização sem fins lucrativos Humanity+. Essa organização tem como objetivo influenciar uma série de novos pensadores e pesquisadores na busca por novas tecnologias, visando o bem-estar e a elevação da condição humana, defendendo o uso ético da tecnologia para ampliar suas capacidades.

O movimento transumanista vem se desenvolvendo no decorrer das duas últimas décadas. Bostrom (2005) destaca que o aprimoramento de tecnologias ligadas ao melhoramento humano deveria ser permitido. Para Paula Sibilia (2002), a

“obsessão” que a sociedade contemporânea possui por segurança é o mecanismo que ativa os dispositivos tecnológicos a continuar progredindo e induzindo os consumidores a se proteger, como se o controle sobre o corpo e os seus funcionamentos permitissem ao sujeito lidar com as mais diversas situações.

Com o intuito de realizar uma análise mais completa sobre os dispositivos protéticos na atualidade, no tópico “O desenvolvimento artístico e protético ao longo da história” será apresentado um breve estudo sobre as civilizações antigas, desde o Egito até a civilização moderna ao abordar as mudanças culturais. Além disso, a pesquisa busca entender como o corpo estava inserido culturalmente em cada período, complementando, dessa forma, um recorte a respeito da evolução das próteses na História e salientando a importância do desenvolvimento da ciência para o avanço protético.

Adiante, no tópico “Século XX: do desenvolvimento tecnológico ao corpo ocidental informatizado”, será feita uma análise de como os acontecimentos do século XX foram significativos para a mudança da sociedade contemporânea. Enquanto na primeira metade do século a arte começou a reproduzir o corpo de forma diferente, em virtude dos questionamentos por conta das grandes guerras, na segunda metade, o resultado desses conflitos foi uma série de investimentos científicos que deram origem ao surgimento do computador, além da também chamada “Era Da Informação”, como classifica o sociólogo Manuel Castells (1999).

Já no tópico “A moda além da roupa”, serão abordados a moda e o surgimento do seu sistema, que buscam compreender como a roupa deixou de ser vista como indumentária para ser um componente do grande mercado de consumo de moda, possibilitando, assim, compreender como o fortalecimento desse sistema motivado pela aquisição contribui para o entendimento da roupa como algo muito além de uma peça de vestuário. As roupas e os acessórios fazem parte de uma complexa rede de significações que auxiliam a materialização da subjetividade do indivíduo contemporâneo.

Finalizando a dissertação, o tópico “Do ciborgue ao indivíduo pós-humano: a caminho da filosofia transumanista e os seus possíveis impactos na moda”, abordará a busca do homem para melhorar suas capacidades físicas e mentais por meio da tecnologia mediante estudos sobre o ciborgue, além do caminho entre o transumano e o homem pós-humano, permitindo a compreensão de como esses conceitos podem vir a influenciar a busca do indivíduo por um corpo aprimorado. Com isso, a

partir do entendimento da filosofia transumanista e de seus caminhos pela busca de transcender o humano, compreender como esses temas podem afetar a moda como um todo.

2 O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E PROTÉTICO AO LONGO DA HISTÓRIA

2.1 – Egito, Grécia e Idade Média

Para compreender a filosofia transumanista, que apresenta o conceito de um ser humano com capacidades físicas e mentais beneficiadas por meio da tecnologia, uma vez que está inserida no contexto da sociedade contemporânea, será necessária uma análise das sociedades antigas buscando compreender como a cultura de cada época interferiu direta e indiretamente na construção do indivíduo dentro de cada período.

Começando pelo Egito e caminhando até a era moderna, neste capítulo será desenvolvida uma breve pesquisa a respeito do desenvolvimento protético ao longo das civilizações. Para isso, os dados coletados serão analisados com o intuito de assimilar como as intervenções protéticas realizadas no corpo inicialmente corrigiam uma “imperfeição”, incorporando uma poética “avancionista” (tópico que será abordado mais à frente) oriunda de uma tecnologia utilizada para agregar propriedades avançadas ao corpo humano.

O primeiro registro constatado acerca da utilização de próteses foi na civilização egípcia, que teve início na unificação do Baixo Egito, por volta de 3100 a.C., de acordo com o historiador H. W. Janson (2001). Foi por meio de diversos artefatos e manifestações artísticas encontrados nessa região que se tornou possível o estudo e a compreensão da cultura dessa civilização. Conforme aponta a arquiteta e artista plástica Beatriz Ferreira Pires (2005, p.26) em sua obra *O corpo como suporte da arte*, neste período, “a arte, a ciência e a magia se desenvolveram juntas”, isto é, uma sociedade guiada por suas crenças místicas teve a progressão aliada a rituais religiosos.

A partir da descoberta de documentos referentes ao Antigo Egito, tornou-se possível que pesquisadores e arqueólogos tivessem acesso a registros sobre as práticas médicas desenvolvidas naquela civilização. Segundo a pesquisadora Ana Paula Veiga (2009), dos documentos encontrados nesse período, os mais importantes são os papiros dos pesquisadores Ebers e Smith, ambos nomeados pelos mesmos cientistas que os descobriram. A pesquisadora explica que no papiro de Smith foram encontradas descrições de 48 lesões traumáticas. Essas descrições compreendem a seguinte ordem de procedimentos: exame, diagnóstico, definições

sobre a doença, ou sobre o problema encontrado, e o tratamento indicado. O documento era escrito de forma detalhada, contendo desde as prescrições do método utilizado para um caso específico até diversos textos explicativos sobre doenças e problemas de todos os tipos, incluindo mordidas de crocodilos e as mais variadas dores referentes a todas as partes do corpo.

Com base em diversos autores, como o historiador E. H. Gombrich (2012), Janson (2001) e Veiga (2009), fica evidente que todos os procedimentos mais desenvolvidos da medicina eram reservados exclusivamente para o faraó e para as pessoas mais próximas da nobreza egípcia.

A descoberta da prótese de uma jovem, publicada no site da Universidade da Basileia, feita pelas pesquisadoras Andrea Loprieno-Gnirs e Susanne Bickel (2017), é considerada a mais antiga que se tem conhecimento, nomeada de *Greville Chester Great Toe*, encontrada há 17 anos em um túmulo à oeste de Luxor, no Egito. De acordo com as pesquisas realizadas pela Universidade, a prótese encontrada pertenceu à filha de um sacerdote e foi minuciosamente produzida com madeira talhada costurada a um couro resistente, permitindo a fixação e facilitando a mobilidade e o equilíbrio do corpo.

Figura 1 - Prótese do dedo de uma mulher, encontrada no túmulo de Theban.



Fonte: *Toe prosthesis of a female burial from the Theban tomb TT95* ([1000 a.C.?]). Acervo do Museu Egípcio do Cairo.

A pesquisadora Veiga (2008) apresenta em seu trabalho diversos procedimentos estudados e utilizados pela medicina egípcia, entre eles, pesquisas a respeito de doenças vasculares, problemas odontológicos, entre outros. A autora

salienta que no Egito Antigo havia a possibilidade da existência de cirurgias protéticas e, até o descobrimento dessa prótese, entendia-se que eram realizadas somente para fins estéticos. No entanto, após o descobrimento da prótese referente à Figura 1, a autora aponta um possível entendimento de que o intuito deste tipo de intervenção buscava também oferecer uma aparência natural e confortável, ajudando e favorecendo na locomoção da pessoa.

Imhotep (2655-2600 a.C.) é considerado um dos médicos mais importantes da história da medicina do Egito, tornando-se na época o pioneiro em seu trabalho. Ele compilava informações acerca de como diagnosticar e curar inúmeras doenças, e, a partir disso, muitos médicos passaram a utilizar esse procedimento tão inovador para o período. O médico egípcio deixou um legado muito importante, que passou de geração em geração e que continuou a ser reverenciado por sua sabedoria e atuação 23 séculos após a sua morte. Muitos peregrinos visitaram sua tumba, todos em busca de curas para várias doenças, deficiências e infertilidades. Com isso, Imhotep também ficou conhecido por ter sido um dos responsáveis pela construção da primeira pirâmide do Egito.

Essas construções egípcias são famosas por trazerem até o presente momento um ambiente de mistério, sendo possível, no seu interior, vislumbrar obras artísticas referentes à história desta civilização. Nessas pirâmides está registrado o ritual de passagem do faraó, e, por meio desses registros, muitos pesquisadores puderam conhecer mais profundamente a história dessa sociedade. Conforme Gombrich destaca:

Falam-nos de uma terra que estava tão completamente organizada que foi possível empilhar esses gigantescos morros tumulares durante a vida de um único rei; e falam-nos de reis que eram tão ricos e poderosos que puderam forçar milhares e milhares de trabalhadores ou escravos a labutarem por eles, ano após ano, a cortarem as pedras, a arrastarem-nas para o local da construção e a deslocarem-nas por meios sumamente primitivos até que o túmulo ficou pronto para receber o rei. (...) O rei era considerado um ser divino que tinha completo domínio sobre eles e, ao partir deste mundo, voltava a ascender para junto dos deuses donde viera. As pirâmides elevando-se para o céu o ajudariam provavelmente a fazer sua ascensão. (GOMBRICH, 2001, p.55)

A construção resistente e as imagens representadas, que foram conservadas ao longo do tempo dentro das pirâmides, tinham o objetivo de garantir a transição do indivíduo da vida para o pós-morte, permitindo a eternidade da sua alma. Gombrich (2001, p.60) relata que “em toda a volta da câmara funerária, fórmulas mágicas e encantamentos foram escritos para ajudá-lo (sujeito) em sua jornada para o outro

mundo”. Dessa forma, por meio da arte, manifestava-se o culto à preparação do indivíduo para o ritual da morte.

O processo de mumificação e a extração dos órgãos internos permitia que o corpo do indivíduo fosse conservado por mais tempo, adiando o complexo progresso de decomposição. Pires (2005, p.27) complementa e explica esta questão apontando que “após ser embalsamado, permite assegurar uma estagnação do processo evolutivo de decomposição, tornando-se um corpo sem entranhas, e totalmente enfaixado”. Essa técnica era utilizada com o intuito de permitir que o cadáver sofresse menos alterações possíveis para que o faraó, ao acordar em um outro plano, segundo suas crenças, fosse reconhecido e aceito. Além disso, as pinturas e as esculturas eram utilizadas para retratar toda a jornada de vida do monarca antes da morte, incluindo seus pertences, escravos, fortuna e aparência física.

Para os egípcios, o corpo, mesmo passando pelo processo de mumificação, não se manteria fiel às reais feições, e, por essa razão, as imagens pintadas ao redor da tumba garantiriam a preservação da aparência com mais realidade. De acordo com Gombrich (2001), os escultores deveriam representar fielmente a cabeça do rei para que sua alma continuasse viva. Logo, o importante para eles estava na imediata identificação dos principais detalhes.

Figura 2 - Retrato de Hesire



Fonte: Retrato de Hesire (2778-2723 a.C). Museu Egípcio do Cairo.

A forma utilizada para a representação artística do corpo era conhecida como a lei da frontalidade, que consistia em “cabeça, braços, mãos, pernas e pés, que eram vistos de perfil; já o olho e tronco eram vistos de frente” (PIRES, 2005, p.28),

pois estes ângulos permitiam a melhor execução das principais características de cada uma dessas partes.

A partir do ritual de mumificação, houve um considerável desenvolvimento no conhecimento da anatomia e da cirurgia em virtude do processo de embalsamento, que, entre outros procedimentos, tem como característica envolver o cadáver com natrão e outras substâncias. O processo é constituído pela retirada dos órgãos internos, e, através desse procedimento, pôde-se entender como era o funcionamento do corpo humano internamente. No entanto, é importante ressaltar que a teoria e a prática estavam sempre aliadas à magia e ao sagrado, com isso, problemas de saúde ou doenças estavam sempre relacionados a condutas interditas, possuindo os medicamentos medidas e efeitos encantatórios (VEIGA, 2008).

A magia passou a dividir seu lugar ritualístico com o surgimento da ciência a partir da sociedade grega. Os gregos são responsáveis por descobertas em diversas áreas do conhecimento, entre elas a filosofia, a matemática e a política. O apogeu dessa civilização e da sua expansão foi marcado pela vitória sobre os persas (490 a.C.), e a partir daí, a reconstrução de Atenas após sua destruição ter sido causada pelos persas trouxe mudanças altamente significativas para o desenvolvimento grego, sob o comando de Péricles, estimulando o desenvolvimento das artes e da literatura, transformando a cidade em um ambiente de civilização urbana democrática (GOMBRICH, 2012).

Figura 3 - *Polímedes de Argos – Os irmãos Cleóbis e Biton.*



Fonte: *Polímedes de Argos – Os irmãos Cleóbis e Biton* (615-590 a.C.). Museu Arqueológico de Delfos.

O Período Clássico (V a.C. e IV a.C.) foi o de maior prosperidade na sociedade grega, sendo também conhecido como a “era de ouro”. Os escultores que anteriormente seguiam fielmente os moldes egípcios (Figura 3) no período da Grécia arcaica (VIII a.C. – V a.C.), no Período Clássico começaram a adquirir novas técnicas baseadas na observação do corpo humano, especificamente nas pinturas e nas esculturas.

O corpo em sua forma mais perfeita era admirado, isto é, o corpo nu exposto era um objeto de plena admiração. O sociólogo Richard Sennett (2016, p.30) explica que “o ato de se exhibir confirmava sua dignidade de cidadão. A democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez”. Assim, entende-se a importância do corpo para essa sociedade, para a qual a aparência física refletia o seu interior, e a ele estavam relacionados valores atribuídos ao caráter e à alma.

Figura 4 - *Doríforo*



Fonte: *Doríforo - O lanceiro* (450-440 a.C.). Cópia original grego. Museu Nacional de Nápoles.

A Figura 4 é uma cópia romana da famosa estatua de Kouros¹, o *Doríforo*, de Píclito. Essa escultura representa “a encarnação modelar do ideal clássico do corpo masculino, (...) que passou a ser conhecido como o canon (regra, padrão) absoluto” (JASON, 2001, p.186). O ideal de beleza estava na busca das proporções do corpo e na expressão do rosto.

O professor Umberto Eco, em sua obra *História da Beleza* (2010, p.45), explica que “a escultura grega não idealiza um corpo abstrato, mas busca uma beleza ideal operando uma síntese de corpos vivos, na qual se exprime a beleza

¹ H. W. Janson – Kouros, plural de Kouroi (Homem jovem).

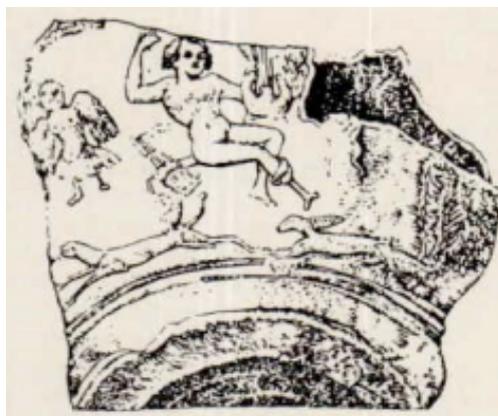
psicofísica que harmoniza a alma e o corpo”. Para o autor, a “bondade da alma” é representada pelas formas perfeitas da escultura e o valor do cidadão grego está no seu corpo bem cuidado. Gombrich complementa a respeito da técnica de representação ao dizer:

Já não se tratava de uma questão de aprender uma fórmula consagrada para representar o corpo humano. Todos os escultores gregos quiseram saber como iriam representar um determinado corpo. Os egípcios tinham baseado sua arte no conhecimento. Os gregos começaram a usar os próprios olhos (GOMBRICH, 2001, p.78).

Os escultores foram experimentando novas formas de representar o corpo, além de aprimorar os métodos. De acordo com Pires (2005), os gregos se destacaram ao introduzir novas técnicas para desenvolver esculturas que se aproximavam mais da realidade. Desta maneira, “o ser esculpido se liberta da posição estática e inanimada e assume uma postura próxima à do humano” (2005, p.32). As esculturas gregas exibiam perfeição de formas e proporções, indicando um alto teor de técnicas em decorrência do equilíbrio das peças, pois o escultor era um observador do corpo humano e a ele cabia representar de forma mais primorosa e fiel às suas virtudes.

Neste período, o conceito de feio estava na imperfeição, pois, num momento em que a beleza das proporções era valorizada, aquilo que destoava desse ideal grego de perfeição era classificado como feio. Também, nesse sentido, filósofos como Sócrates e seu discípulo Platão contemplavam o belo associado à boa conduta, conseqüentemente, aquele que não possuía virtudes morais e físicas era considerado um ser horrendo, opondo-se àquilo que é belo, virtuoso e perfeito.

Figura 5 - Desenho feito a caneta de um vaso antigo da Grécia.



Fonte: *Pen drawing of a fragmente of antique vase unearthed near Paris* ([1862]). Orthopaedic Appliances Atlas.

A imagem acima corresponde a um registro que demonstra a possível existência de próteses nesse período, visto que, de acordo com o artigo publicado pela revista *Orthopaedic & Appliance Journal*, publicado em 1966, por O. Fliegel e S. G. Eauer, é um desenho feito a caneta a partir do fragmento de um vaso antigo do século IV a.C. desenterrado perto de Paris, em 1862. Este desenho mostra o membro faltante substituído por uma prótese representada por um pilão de madeira.

Outro registro encontrado sobre o procedimento de amputação na Grécia Antiga foi o do geógrafo e historiador grego Heródoto (424 a.C.). Em artigo escrito para a revista *inMotion*, o autor Kim Norton (2007) apresenta um trecho em que é contado a história de um vidente persa que estava condenado à morte e que conseguiu fugir após amputar o próprio pé livrando-se das correntes, substituindo, assim, o membro por uma prótese de madeira.

Seguindo a compreensão grega de que o corpo em sua mais perfeita forma física expõe o interior do indivíduo, um corpo protético nesse período poderia ser considerado oriundo de uma imperfeição, já que, a partir dos cânones gregos de beleza, é possível visualizar que um sujeito com características incomuns não seria um valorizado cidadão ateniense, por exemplo.

Figura 6 - Mosaico da Catedral de Lescar, França.



Fonte: *Mosaic from the Cathedral of Lescar, France*. *Orthopaedic Appliance Atlas*.

A Figura 6 pertence a um mosaico da Catedral de Lescar, na França. De acordo com os pesquisadores O. Fliegel e S. G. Feuer (1966), este desenho representa um joelho apoiado em um pilão, sendo classificado por alguns historiadores pertencente ao período romano.

Desde a Antiguidade até os dias atuais, grande parte do desenvolvimento protético está associado à substituição de membros perdidos por indivíduos, em sua grande maioria nas guerras, e com o pouco conhecimento adquirido no período medieval sobre dispositivos para substituições de partes do corpo, eram sempre relacionados a acidentes de batalhas.

De acordo com Sennet (2016), no início da Idade Média, houve um longo período de escassez na Europa, com a economia agrícola enfraquecida e populações constantemente sofrendo ataques de tribos nômades em busca de territórios. O campo só se tornou mais seguro em virtude dos castelos que foram construídos ao redor das cidades, com o intuito de proteger seus cidadãos, entretanto, este cenário constituiu-se apenas por volta do século X.

De acordo com Janson (2001), os renascentistas classificaram a Idade Média até o século XVII como a “Idade das Trevas” em virtude do baixo desenvolvimento tanto nas artes quanto nas ciências, se comparado o período à Antiguidade. O domínio da Igreja Católica teve um importante papel quando retardou o crescimento de novas técnicas durante a época. Porém, segundo o autor, esta visão foi alterada:

Os que cunharam o termo “Idade Média” consideraram o milênio entre os séculos V e XV como uma idade das trevas, um intervalo vazio entre a Antiguidade clássica e a sua ressurreição, o Renascimento italiano. Desde então o nosso conceito de Idade Média mudou completamente: deixamos de vê-la como “uma noite de dez séculos” e consideramo-la a “Idade da Fé” (JANSON, 2001, p.363).

De acordo com Eco (2010), apesar de ser considerado um período sombrio, a Idade Média foi retratada com muitas cores e uma luminosidade gerada por meio da combinação de cores puras, representadas não só na arte como também no cotidiano das pessoas. Em virtude da moralidade e do misticismo em torno de Deus, as colorações, e inclusive os animais, possuíam simbolismos; e os significados simbólicos sofriam modificações de acordo com a época, levando em consideração o longo período da Idade Média.

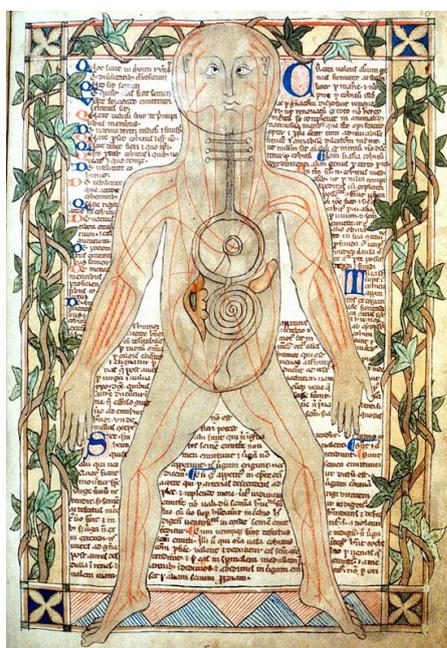
Foi por intermédio da arte que os ensinamentos cristãos foram propagados, pois era possível contar uma história com fácil entendimento por meio de pinturas e desenhos, sobretudo ao ser levado em consideração que a maior parte da população desse período não sabia ler (PIRES, 2005).

Segundo Jason (2011, p.366), os manuscritos da época, por exemplo, eram “um objeto sagrado cuja beleza visual deve refletir a importância do conteúdo”. Assim, a ideia de um manuscrito era transmitir um conhecimento sagrado, detendo-

se no conteúdo e não na realização de uma imagem que reproduzisse o corpo em suas formas reais, ao contrário do que era exposta na arte grega.

Para o antropólogo David Le Breton (2013, p.43), o homem medieval “está misturado à multidão de seus semelhantes, sem que sua singularidade faça dele um indivíduo no sentido moderno do termo”. Enquanto o corpo possui uma censura aos prazeres da carne, o corpo medieval representava a salvação da alma, dando sentido à ideia apresentada por Pires (2005, p.37), de que “o corpo não está em foco, e sim a alma”. Para a autora, a forma de conexão com Deus é dada por intermédio do corpo como um instrumento.

Figura 7 - Iluminura anatômica mostrando as veias do corpo para o processo de sangria.



Fonte: Miscelânea médica, iluminura anatômica mostrando as veias (Século XIII). MS. Ashmole 399.

Já a imagem de Cristo, no início da Idade Média, era apresentada como serena e jovem, com inspirações nas esculturas do período grego. Eco (2011) comenta que normalmente as pessoas comuns eram retratadas pelos artistas de forma sofredora, enquanto Jesus tinha sua imagem sempre plácida, evidenciando a superioridade de Cristo sobre os homens. Pires (2005) complementa que:

A dor física, o sacrifício da carne e a abnegação do prazer passam a ser necessários, pois é somente pela superação do desprazer que a alma se engrandece e o indivíduo se mostra digno de Deus (PIRES, 2005, p.34).

No entanto, a concepção de um Cristo, que apesar de humano possuía uma divindade que era enaltecida pela imagem de leveza e tranquilidade, passa a ser

substituída por uma imagem de sofrimento, retratando o que foi verdadeiramente a crucificação e o sacrifício vivenciado por ele. Sennet (2016, p. 169) explica que “a ‘Imitação de Cristo’ nada mais era do que essa correspondência passional com o seu corpo sofrido, cujas tristezas pareciam reproduzir nas aflições dos corpos humanos”. O autor ainda completa que esse movimento da “imitação de Cristo” trouxe a compaixão popular pelo sofrimento do outro, a piedade pelo que o outro está passando.

Na Idade Média, palco de tantos tormentos e crueldades (...) a imitação de Cristo sustentava as massas contra os privilégios da elite; apesar disso, tinha respaldo e, de fato, articulava-se à crença que as pessoas instruídas possuíam sobre seus corpos (SENNET, 2016, p.170).

A desigualdade entre ricos e pobres era muito evidente. Eco (2010) afirma que a falta de alimento, o excesso de pragas, as más condições de vida e as nulas chances de melhora de vida permitiam que o abismo entre as duas classes sociais fosse cada vez mais longínqua.

Na Idade Média, somente os ricos dispunham de condições para possuir próteses sofisticadas e bem mais equipadas, como uma perna ou um gancho de mão para exercer funções diárias. Esses membros artificiais eram produzidos por comerciantes que continham diversos negócios, contudo, na maioria das vezes os relojoeiros eram os que mais os produziam, em virtude de gozarem de um conhecimento específico de instrumentos com engrenagens, facilitando, dessa forma, o processo de produção (NORTON, 2007).

Os cavaleiros eram uma classe privilegiada na época medieval. De acordo com O. Fliegel e S.G. Feuer (1966), esses combatentes precisavam ocultar suas debilidades durante as batalhas para não serem estereotipados como frágeis. Os autores apresentam uma perna desenvolvida no século XVI baseada no período medieval (Figura 8), construída a partir de uma armadura, porém, naquela época não se projetavam próteses para membros inferiores, apenas eram feitos braços artificiais de ferro.

Anteriormente, os poucos avanços ocorridos e registrados referentes às próteses estão relacionados às lesões sofridas em batalhas. Norton (2007) explica em seu artigo que essas próteses não continham uma funcionalidade para o dia a dia, apenas serviam para facilitar o desempenho do amputado em suas batalhas.

Nas classes inferiores, as pessoas que perdiam alguma parte do corpo utilizavam carrinhos, pedaços de madeiras ou instrumentos para facilitar suas ações

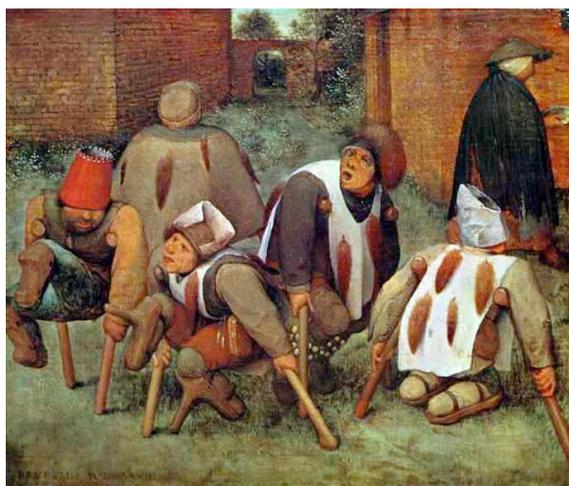
cotidianas. No caso de pessoas com deformidades de nascença, Eco (2011) salienta que eram consideradas como monstros pela sociedade, seres inferiores e impuros, e que suas deficiências deveriam ser escondidas ou disfarçadas para que não fossem vistas, diferenciando esse indivíduo e o transportando para uma esfera mística, afirmando a reflexão de que “não é o corpo que está em foco, e sim a alma.” (PIRES, 2005, p.37).

Figura 8 - Prótese de ferro projetada por Putti.



Fonte: *Lower limb designed for aesthetic purposes* (Século XVI). Orthopaedic Appliances Atlas.

Figura 9 - Imagens representando próteses na Idade Média.



Fonte: Pieter Bruegel, *The Cripples* (1568). Museu do Louvre em Paris.

O autor Tim Stainton (2004), do artigo *Reason's other: the emergence of the Disability and the Northern Renaissance*, apresenta uma análise sobre a obra de Pieter Bruegel, *The Cripples* (Figura 9). Na pintura feita no início do Renascimento,

o artista se inspirou em um grupo de deficientes leprosos utilizando pernas de pau em um festival de carnaval² no final da Idade Média. A imagem costuma ser uma das referências do período a respeito de deficientes físicos. Em sua pesquisa, Stainton (2004) comenta que, no período medieval, pessoas com deficiências estavam normalmente ligadas a indivíduos menos favorecidos intelectualmente, sendo muitas vezes associados a defeitos morais.

2.2 – Modernidade – Renascimento ao Romantismo

Após a Idade Média, o Renascimento surge com uma valorização da natureza e do corpo humano, destacando uma busca pelo conhecimento das leis naturais. A arte adquiriu uma identidade própria ao retratar essas mudanças por meio do desenvolvimento de técnicas e estudos. Segundo Janson (2001), pela primeira vez na história a pintura foi capaz de reproduzir fielmente a realidade do mundo.

A palavra renascença significa nascer de novo ou ressurgir, e a ideia de tal renascimento ganhava terreno na Itália desde a época de Giotto (...) A ideia de um renascimento associava-se, na mente dos romanos, à ideia de uma ressurreição da “grandeza de Roma”. (...) Os italianos do século XIV acreditavam que a arte, a ciência e o saber haviam florescido no período clássico (GOMBRICH, 2001, p.223).

De acordo com Gombrich (2001), o artista Giotto foi responsável pelo ressurgimento da arte, e suas obras eram classificadas pelos mestres da época como sendo tão boas quanto as dos gregos e romanos. O Renascimento é alimentado pelo surgimento e crescimento da ciência, bem como ao questionamento do homem sobre estar ou não sob o domínio de Deus. O fato de tais questionamentos serem levantados de modo mais incisivo neste período não significa que as pessoas deixaram de lado a sua fé, apenas houve uma valorização à racionalidade com a evolução de referências antropocentristas.

Na arte, o desenvolvimento da tinta a óleo por Jan van Eyck (1390-1441) possibilitou aos pintores uma pintura mais realista, visto que esse método denominado *têmpera* não permitia que o pintor fizesse um trabalho detalhado; em contrapartida, a tinta a óleo demorava mais tempo para secar e possibilitava que o artista fizesse uma suave transição de cores, dando um maior efeito de profundidade e realismo. Uma das obras mais conhecidas de Van Eyck é *Os esposais dos*

² Festas carnavalescas: festividades em que a plebe protagonizava diversas manifestações de forma cômica, imitando senhores feudais ou procissões, entre outros. ECO (2011).

Arnolfini, de 1434, que se tornou uma criação revolucionária para a época, quando houve pela primeira vez um artista se retratando na obra por meio de um pequeno espelho ao fundo, fazendo parte da cena ali registrada. Para Le Breton (2015, p.65), esta obra é um importante marco da retratação do cotidiano, impondo-se aos costumes até então impostos por pinturas e retratos apenas relacionados à igreja e aos costumes cristãos. Ademais, o autor ainda complementa que “da celebração religiosa dá-se um resvalamento para a celebração do profano”.

A partir desse período, as obras não eram utilizadas apenas para contar a história sagrada e de seus governantes, como anteriormente feito na Idade Média, mas também para retratar cenas do mundo real. Essa grande revolução na arte criou um encantamento nos artistas da época, que buscavam novas experiências na procura de novos efeitos. Seguindo esse raciocínio, Gombrich complementa que:

Depois veio o período das grandes descobertas, quando os artistas italianos se voltaram para as matemáticas e estudaram a construção do corpo humano. Os horizontes dos artistas ampliaram-se através dessas descobertas (GOMBRICH, 2001, p.287)

No contexto desta pesquisa, vale mencionar os trabalhos de Leonardo da Vinci e Michelangelo, já que ambos se destacam na representação do corpo humano. Leonardo da Vinci é considerado um dos artistas mais importantes do período e é reconhecido por meio da observação e estudo da anatomia humana. De acordo com Pires (2005, p.39), o artista “elaborou vários estudos anatômicos que contemplaram, além da musculatura e da ossatura, responsáveis pelo movimento e pela postura, também, os órgãos internos”. Ele estudou o desenvolvimento da criança no ventre materno e fez estudos a respeito das leis das ondas e correntes, entre outras pesquisas.

É impossível não reconhecer em Leonardo, quando desenha os seus mecanismos, dedica à sua representação o mesmo amor e o mesmo gosto que reserva à representação de rostos e corpos humanos ou elementos do mundo vegetal. A máquina leonardesca se compraz em mostrar as próprias articulações, como se fosse uma coisa animal (ECO, 2010, p.388).

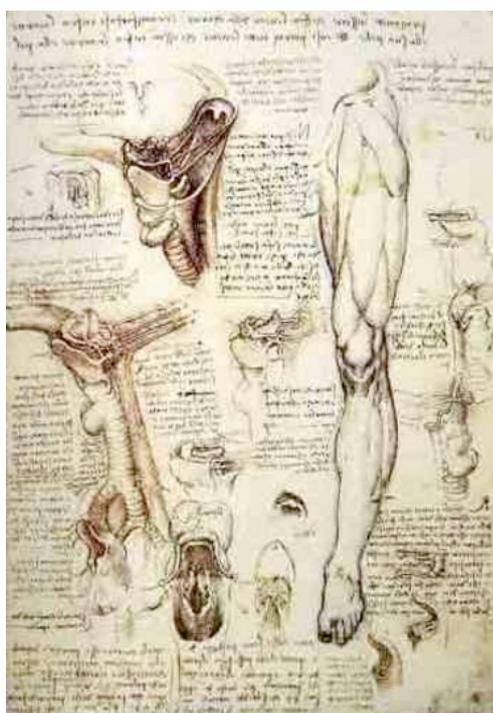
Conforme assinala Gombrich (2001), era provável que da Vinci não se considerasse um cientista, pois a observação do mundo natural era uma forma de o pintor conhecer o mundo em que vivia. O interesse pelo conhecimento da matéria humana aparece também nas obras de Michelangelo, para as quais Pires (2005) aponta que o artista se dedicou exclusivamente ao estudo do corpo; e em todas as

suas obras é apresentado diferentes ângulos e movimentos que não haviam sido propostos anteriormente por nenhum outro artista. Famoso por suas esculturas, Jason (2001) explica que a arte para Michelangelo era uma forma de exaltar a “criação dos homens”, análoga à criação divina.

Com base nas imagens deste artista italiano, é possível notar a impecabilidade dos movimentos e da perfeição na reprodução do corpo humano. Pires (2005, p.43) acrescenta que, tanto Da Vinci quanto Michelangelo buscavam “expressar o que se passa na alma através das expressões corporais e da gestualidade. Emoções e sentimentos são transmitidos pela postura física”. Para que esse trabalho fosse feito com precisão, os mestres buscavam entender o interior do corpo humano para melhor representar os movimentos que lhe eram necessários.

Para Umberto Eco (2010), a beleza entre os séculos XV e XVI estava presente na imitação da natureza, como o autor explica, “regras cientificamente estabelecidas”, isto é, a partir do conhecimento do mundo visível em desenvolvimento nestes períodos, o artista torna-se criador de um novo movimento, sendo ao mesmo tempo imitador da natureza.

Figura 10 - Estudos anatômicos de Leonardo da Vinci.



Fonte: Leonardo da Vinci, estudos anatômicos (1510). Castelo de Windsor, Biblioteca Real.

O conhecimento do funcionamento interno da natureza humana, de acordo com Le Breton (2015), foi despertado em Da Vinci, que dissecou em média 30 cadáveres, produzindo uma série de notas e relatórios sobre a anatomia humana.

A prática de dissecação de cadáveres entre a Idade Média e o Renascimento não era aceita, pois o corpo, ao ser violado dessa forma, comprometeria as condições de salvação do indivíduo. Le Breton (2015, p.75) complementa que “colocar o corpo em pedaços é quebrar a integridade humana, é arriscar comprometer suas chances na perspectiva da ressurreição. O corpo pertence ao registro do ser”. Por isso, por um longo período a anatomia era apoiada pelo estudo do corpo dos suínos, mesmo sendo considerada não muito semelhante à do homem.

Figura 11 - Michelangelo, estudo para Capela Sistina.



Fonte: Michelangelo, estudo para a Capela Sistina, no Vaticano (1512). Museu Britânico de Londres.

Figura 12 - Escultura Michelangelo



Fonte: Michelangelo, O Escravo Moribundo (1512-1516). Museu do Louvre em Paris.

Como aponta o estudo de Le Breton (2015), as primeiras dissecações oficiais aconteceram em universidades italianas, no século XVI. Os cadáveres utilizados eram de criminosos condenados e as aulas eram dadas em teatros, com um grande público assistindo e sob a vigilância da Igreja. Com isso, a busca pelo conhecimento do corpo e o seu funcionamento começam a ser desenvolvidos, e “os anatomistas partem à conquista do segredo da carne, indiferentes às tradições, aos interditos, relativamente livres em relação a religião” (BRETON, 2015, p.79).

O saber científico redefiniu o corpo: arrancando-o do homem vivo e escolhendo o cadáver como seu modelo e objeto. Nos alvares renascentistas da ciência, a anatomia estática se sobrepôs à fisiologia, congelando a vida do organismo para poder explicar suas engrenagens. Daí em diante, a intimidade do corpo iria ser fatalmente colonizada; seu interior iria ser desvelado, iniciando-se um processo que hoje parece estar alcançando seu ponto culminante com o deciframento do genoma e a conquista do nível molecular com a ajuda das ferramentas digitais (SIBILIA, 2002, p.68)

A pesquisadora Paula Sibilia (2002) aponta que os cientistas modernos buscavam o conhecimento da “máquina humana” por meio dos estudos das peças internas do corpo, sofrendo a ciência médica grande modificação a partir da descoberta feita no século XVII, pelo médico britânico William Harvey sobre a circulação do sangue.

Na obra de Richard Sennett (2016), o autor explica que, anteriormente, a teoria de calor corporal defendida no período de Péricles, na Grécia, até a Idade Média era a de que a diferença entre o indivíduo do sexo masculino para o do sexo feminino dava-se pelo calor corporal. Com base nos estudos apresentados por inglês William Harvey, essa concepção foi deixada de lado. De acordo com Meyer Friedman e Gerald W. Friedland (2006), Harvey possuía uma personalidade de cientista. Seu primeiro experimento foi medir a circulação do sangue do ventrículo esquerdo do coração de um cachorro, e então, a partir de diversos experimentos, seu principal resultado foi quando descobriu que o sangue corria pelo corpo inteiro até o coração, bombeando incessantemente para que o órgão se mantivesse funcionando.

Ele primeiro aplicou ao braço de um homem uma ligadura forte o suficiente para interromper o pulso. O braço perdeu cor e calor, e ficou dolorido. Mais importante: Harvey observou que as veias murcharam. Quando ele afrouxou um pouco a ligadura, para permitir o fluxo de sangue arterial, o braço e a mão recobriram a temperatura e a cor (FRIEDMAN, GERALD, 2006, p.50).

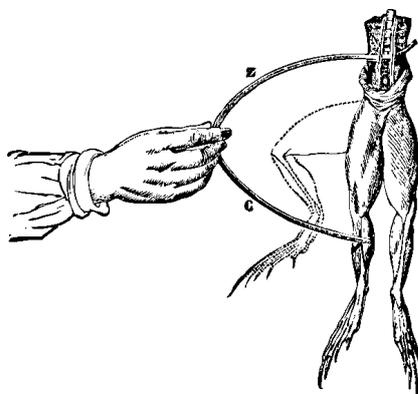
Por meio do desenvolvimento científico da época em questão, foi possível confrontar antigos conceitos do que é o corpo e o que é a alma, visto que, “do ponto de vista científico, a alma deixa de ser responsável pelo funcionamento corporal, pela energia vital”, completa Pires (2005, p.47). Assim, o homem se tornou responsável pela própria matéria, e partir daí há uma ideia de que tudo pode ser alterado e analisado com o apoio das descobertas científicas.

Com os experimentos científicos realizados entre o século XVII e XVIII, surgiram teorias de que a origem da vida podia estar ligada à eletricidade.

A eletricidade agora é considerada com respeito como um poder mortal, que tem sido seguramente aproveitada para o uso doméstico e industrial. Mas no século XVIII, a eletricidade era vista como uma força vital. À medida que os filósofos do Iluminismo experimentavam a eletricidade estática produzida por máquinas elétricas e jarros de leyden, mesmo os mais imprevisíveis otimistas não tinham a menor sensação de que, no futuro, a eletricidade atual funcionaria com trens, edifícios iluminantes e computadores dinâmicos (Fara, 2002, p.136).

Em seu ensaio, Patricia Fara (2002) apresenta discussões sobre o “fluido da vida” e a eletricidade, elucidando trabalhos do médico e pesquisador Luigi Galvani e do físico Alessandro Volta acerca do segundo ponto. A partir de seus experimentos, Galvani observou que as rãs possuíam carga elétrica ao utilizar um instrumento produzido com dois metais diferentes. O pesquisador chegou à conclusão de que, ao aproximar o objeto ao corpo da rã, o animal apresentava pequenos espasmos (Figura 13).

Figura 13 - Experimento elétrico em rãs feito por Galvani.



Fonte: Luigi Galvani, experimento em rãs (1791).

No entanto, como descreve Fara, havia uma “batalha científica” entre Galvani e Volta, e que, após diversas disputas entre os dois em torno dos estudos de

Galvani sobre a eletricidade animal, Volta provou o que realmente acontecia com o bicho, pois o que ocorria logo após eram estímulos de eletricidade produzidos pelo contato com o metal. A sua invenção mais famosa foi a pilha, em 1800, e, com isso, o pesquisador passou a ser “o precursor de baterias elétricas que geram corrente. (...) A pilha de Volta marcou não apenas um novo século como também o começo da física moderna”, completa Fara (2002, p.153).

Enquanto isso, na arte entre o Renascimento e o Barroco existiu o movimento artístico do Maneirismo, rompendo com a norma clássica do Renascimento e tornando este período conhecido pela melancolia e dramaticidade exibidas nos trabalhos artísticos.

Entre várias tendências artísticas que se manifestam após o Renascimento Pleno, a do maneirismo é a mais discutida. Em alcance e significado, o termo é ainda ambíguo: no sentido original, limitado e pejorativo, designava o estilo de um grupo de pintores dos meados do século XVI, ativos em Roma e Florença, que cultivaram uma arte conscientemente “artificial” e amaneirada, derivada de algumas concepções de Rafael e Michelangelo (JANSON, 2001, p.670).

Surgiu então uma ruptura no ideal de obras que imitam a natureza e a vida cotidiana a partir de técnicas padronizadas, permitindo a criação e a invenção de novos métodos. Sobre a obra *O verão de Giuseppe Arcimboldi* (Figura 14), Eco (2010, p.220) comenta que “a beleza é despida de qualquer aparência de classicidade e se exprime através da surpresa, do inesperado e da argúcia”. Os pintores do período, na opinião do autor, transitavam em um “juízo subjetivo” no modo de composição artística, longe de um critério de ordem e proporção. À época, o corpo era retratado com muita dramaticidade nas pinturas, elaborando os artistas deste movimento imagens repletas de emoções e expressividade melancólica.

Figura 14 - Obra de Giuseppe Arcimboldi, do Maneirismo



Fonte: Giuseppe Arcimboldi, *O Verão* (1585). Museu do Louvre em Paris.

De acordo com Le Breton (2015, p.98), “com o século XVII e o advento da filosofia mecanicista, a Europa Ocidental perde sua base religiosa”, pois, perdendo sua força, a Igreja Católica, com o intuito de recuperar poder e prestígio, tentou por meio das artes reestabelecer o seu domínio.

Desde meados do século XVI, a Igreja Católica se esforçara para impor sua autoridade diante da disseminação da Reforma Protestante. Essa resistência ficou conhecida como Contrarreforma. A Igreja Católica percebeu o valor da arte como propaganda e estabeleceu diretrizes para os artistas, estimulando-os a criar obras realistas, capazes de despertar o interesse de homens e mulheres comuns (GRAHAM-DIXON, 2011, p.194).

A citação acima foi extraída de um manual de História da Arte, produzido pela Publifolha, em 2011, no qual autor reforça em diversos momentos a conexão do Barroco com a Contrarreforma, porém, para Janson (2001), há uma série de paradoxos sobre o contexto histórico desse movimento artístico. O autor complementa que o propósito da Igreja Católica de autorrenovação foi alcançado por volta de 1600, e um dos fatores da disseminação do Barroco se deve aos príncipes da Igreja que apoiaram o crescimento dessa arte, visto que este fato está relacionado mais ao “esplendor mundano do que pelo fervor religioso” (JANSON, 2001, p.716).

Figura 15 – *As meninas*, pintura do Barroco.



Fonte: Diego Velázquez, *As meninas* (1656). Museu do Prado em Madri.

A arte barroca se funde com a vida do cotidiano aristocrático, onde habita uma beleza dramática repleta de excessos e exageros, adjetivos esses com teatralidade intensa e carregada de emoção e dramaticidade. Esse movimento concentra-se no período de 1600 a 1750, em um momento de reflexão e questionamento do pensamento sobre a origem do ser, entre outros debates filosóficos em desenvolvimento desde o Renascimento.

A fé e a razão estavam no centro desses conflitos teóricos. Por outro lado, as descobertas no campo da ciência permitiram um crescente movimento para os experimentos científicos, tendo como exemplo o grande nome da ciência moderna, Isaac Newton (1643-1727), que “conseguiu, por meio dos novos procedimentos científicos relacionados ao empirismo, unificar o campo do saber numa ‘filosofia natural’ revolucionária” (GRESPLAN, 2017, p.43). Complementando essa ideia, Julian Bell (2008) explica que a física unificadora de Newton foi difundida desde o início do século XVIII e que, através dela, mudou-se a percepção do real.

Tratava-se agora de fundar as concepções da natureza sobre a base filosófica e metodológica do empirismo, desenvolvendo a mecânica experimental que o caracterizava (GRESPLAN, 2017, p.48).

O empirismo explicado pelo autor foi a teoria desenvolvida por John Locke (1632–1704) de que o conhecimento é construído por meio das experiências vividas focando na interpretação dos sentidos, e contrariando a teoria de René Descartes, (1596–1650) de que as ideias são inatas, isto é, sempre existiram na mente, assim como os princípios da matemática. Para explicar sua teoria, Locke afirmava que o ser humano, ao nascer, era uma “tábua rasa” e que no decorrer da vida passava a adquirir conhecimento através da experiência empírica (GRESPLAN, 2017).

A própria matemática seria resultado desse processo de abstração cada vez mais complexo, que vai das informações sensíveis até as operações mentais mais sofisticadas. Dessa maneira Locke propõe uma nova combinação entre observação empírica e método matemático, na qual este deve vir apenas depois, elaborando os dados da observação, e não antecipando a ela (GRESPLAN, 2017, p.43).

Da teoria citada acima, segundo o autor, nasce o empirismo, recebendo o conhecimento científico uma nova definição, apresentada pela física de Newton. E assim, Gresplan (2017, p.44) complementa que “a filosofia natural newtoniana provava ser extremamente pródiga, com os desdobramentos da mecânica para novos objetos, como a ótica, a acústica e a eletricidade”. Os avanços apresentados

com base no entendimento da natureza e da vida humana no século XVII e também no século XVIII faziam parte dos ideais de progresso que vinham sendo desenvolvidos desde meados do Renascimento.

As causalidades miraculosas cedem perante as causalidades físicas em um mundo onde tudo é concebido segundo o modelo do mecanismo. A perspectiva teológica se apaga. A máquina fornece a fórmula desse novo sistema (LE BRETON, 2015, p.102).

Com isso, o homem passa a ser visto como uma máquina cujo funcionamento pode ser comparado a um relógio. Para Le Breton (2015), essa metáfora ocorre uma vez que o relógio possui um mecanismo refinado. No século XVIII, por sua vez, a autora Jessica Riskin (2007, p.241) elucida um presente interesse em produzir vida artificial por meio da concepção de maquinários reproduzindo seres vivos, e este fato se dá em virtude do desenvolvimento filosófico na metade do século XVIII, nomeado materialista, “entendimento mecanicista da vida e do pensamento”.

O século XVIII é incontestavelmente o grande século do autômato. O desejo de criar um homem artificial incorpora-se então claramente no seio do mundo das realizações técnicas e, em particular, da mecânica, então em plena expansão (BRETON, 1995, p.38)

De acordo com Riskin (2007), os filósofos e engenheiros iluministas projetavam máquinas com o intuito de testar os limites entre a vida e o mecanismo. O surgimento da vida artificial só ocorreu após inúmeras tentativas de simular com o uso de máquinas os processos fisiológicos dos seres vivos. Neste ensaio, a autora apresenta os autômatos mais ambiciosos no século XVIII projetados com estruturas que buscavam apresentar processos fisiológicos dos animais, no entanto, no século XVII, os animais mecânicos apenas apresentavam as características artísticas dos animais.

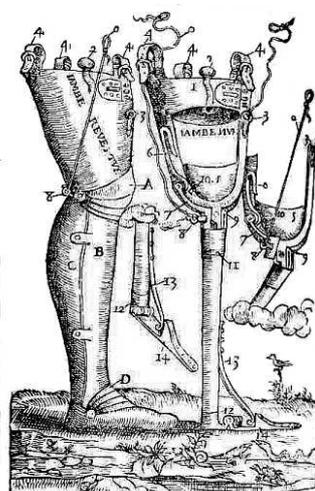
Já estava presente em Fontana aquela oscilação entre técnica e arte que será o traço distintivo dos “mecânicos” renascentistas e barrocos. Assistimos então, e gradativamente, a uma revanche do fazer e a um respeito pelo mecânico (...) A máquina é associada à produção de efeitos estéticos (...) São as máquinas consideradas “artificiosas” ou “engenhosas” e não podemos esquecer que, com a sensibilidade barroca, artifício estupefaciente e invenção engenhosa tornam-se critérios de beleza (ECO, 2010, p.389-390).

Dessa forma, Riskin (2007) inicia uma sequência de exemplificações sobre diversos autômatos desenvolvidos no decorrer do século XVIII, entre eles estão alguns exemplos das criações da família suíça projetistas de autômatos Jaquet-

Droz. Estes aparelhos podiam escrever, tocar cravo e desenhar. O ponto diferencial deles era suas simulações anatômicas e fisiológicas, como, por exemplo, o mecanismo da tocadora de música e do desenhista, que reproduziam o movimento da respiração humana. Acreditava-se que o ato de respirar através do autômato não o deixava parecer apenas vivo como também capaz de transparecer emoções.

Um ponto importante do texto de Riskin (2007) para esta pesquisa foi a reprodução do corpo humano por meio de próteses. A autora explica que as primeiras próteses mecânicas foram feitas no Renascimento, por volta do século XVI, com materiais pesados e de difícil mobilidade. No entanto, foi nesse século que houve uma ruptura no procedimento cirúrgico do amputado e também na fabricação de próteses. Ambroise Pare (1510 – 1590) projetou próteses para seus pacientes e melhorou a técnica cirúrgica para amputações com base na reintrodução de ligações de vasos arteriais, com o intuito de obter uma melhor cicatrização, prevenindo hemorragias.

Figura 16 – Prótese de perna, de Ambroise Pare



Fonte: *Ambroise Paré's prosthetic hand, leg and arm* (Século XVI). The Collected Works of Ambrose Paré.

A prótese da Figura 16 foi fabricada na forma de armadura, um material muito pesado e de certa forma grosseira, porém, segundo Fliegel e Feuer (1966), as próteses fabricadas por Pare continham muitos elementos das atuais, tornando-o “fundador dos princípios modernos das amputações” (FLIEGEL, FEUER, 1966, p.318).

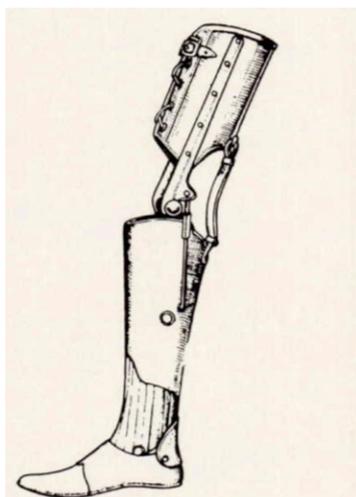
Já no século XVIII, Riskin (2007) explica que as próteses sofreram maiores

transformações, uma vez que aparentemente havia uma preocupação ergonômica na projeção delas. Os materiais escolhidos para a fabricação se deram com o objetivo de permitir ao usuário portador de determinada deficiência uma maior proximidade e mobilidade com seu próprio corpo. Os responsáveis por tal inovação pertenciam mais uma vez à família Jaquet-Droz. Como resultado, as peças do braço e da mão, que foram projetadas e feitas a partir de materiais como couro, cortiça, pergaminho e papel machê em uma armação de ferro, permitiram dispositivos bem mais leves que os já existentes anteriormente no mercado.

A Figura 17 corresponde à prótese criada no final do século XVIII. O mecânico Gavin Wilson criou esta peça projetada a partir do desenvolvimento das articulações do joelho, resolvendo o problema de mobilidade e possibilitando o membro flexionar-se. Em seguida, em 1816, sobre James Potts:

Este membro, feito em 1816, tornou-se conhecido como a "perna Anglesea". Contém um soquete de madeira e uma haste, uma articulação do joelho de aço e um pé de madeira com articulação nas articulações metatarsofalangais que permitiam cêndilos femorais no calcanhar e da perna para as articulações géatológicas metatarsofalanas do pé, facilitando o empurrão do pé Um membro semelhante com uma articulação do joelho articulado foi projetado por Potts para amputados acima do joelho (FLIEGEL, FEUER, 1966, p.319).

Figura 17 – Projeto da “perna Anglesea”, de Gavin Wilson.



Fonte: *Later modelo f the Anglesea leg, originally made in 1816.* Orthopaedic Appliance Atlas.

O entendimento do funcionamento do corpo foi melhorado por meio dos autômatos mecânicos entre século XVI e XVIII, permitindo, assim, o desenvolvimento protético no período. O ideal de progresso iniciado no Renascimento com a busca da conquista da natureza através do conhecimento

possibilita uma reflexão sobre o interesse do homem em dominar e manipular a natureza.

Paralelamente ao desenvolvimento do conhecimento científico, a beleza barroca contrastante com a formação de uma sociedade que valorizava a racionalidade é substituída pela elegância do rococó. Possuindo muita ênfase no encanto decorativo, o estilo apresentava criações focadas na sofisticação da vida cotidiana através de exagerados ornamentos, como laços nas estruturas dos tecidos, nas perucas e exuberância das cores utilizadas.

Na figura abaixo, a obra de arte de Maurice Quentin de Latour, *Retrato de Madame Pompadour* consultando a enciclopédia, exemplifica o período histórico da obra, visto que a obra trazia todo o conhecimento descoberto pelo ser humano em uma coleção de volumes, os quais diversos pensadores da época fizeram parte.

Figura 18 – *Retrato de Madame Pompadour* consultando a enciclopédia.



Fonte: Maurice Quentin de Latour, *Retrato de Madame Pompadour* (1775). Museu do Louvre em Paris.

A Enciclopédia se apresentava como exemplo do que propunha – um espaço de produção do saber, através do debate e da crítica. Assim, até Voltaire, apesar de um tanto cético sobre o otimismo de tudo poder conhecer, e Montesquieu mais velho e já consagrado, decidiram cooperar com os enciclopedistas (GRESPLAN, 2017, p.31).

Os iluministas disseminaram o conhecimento através da enciclopédia, e esta contribuição cultural fazia parte da busca pelo aperfeiçoamento de uma parte da sociedade baseado no interesse do progresso pela via da educação e do estudo, pois, de acordo com Grespan (2017, p.60), este processo consistia na criação de

“uma nova concepção de homem”. O desenvolvimento da sociedade moderna está entrelaçado a um ideal de liberdade, e deste ideal surge a confiança do homem para almejar a mudança e conquistar o seu poder de escolha e decisão.

O estilo rococó foi predominante na maior parte do século XVIII, quando foi substituído pelo neoclassicismo, que trazia referências do período grego clássico em Atenas, com formas mais leves e naturais. Essas interferências ocorreram por conta das conquistas arqueológicas em Roma. A arte neoclássica surge com uma beleza exótica oposta aos padrões europeus daquele tempo, apresentando um rompimento no estilo tradicional e ocorrendo uma busca por um novo estilo original (ECO, 2010).

Baseado nos aspectos subjetivos envolvendo o gosto no século XVIII, o desenvolvimento acerca dos estudos da razão e os seus pontos de questionamento oferecem uma perspectiva do surgimento de um lado obscuro do homem, no qual sua natureza não é vista de forma tão romântica, bem como na observação de Eco (2010, p.269), dizendo que “o uso cruel da razão deixa suspeitar que a natureza não é em si nem boa nem bela”. Dessa forma, é vista uma beleza baseada no prazer cruel e não mais no aspecto espiritual.

Umberto Eco (2010) utiliza a teoria de Kant para explicar o belo como algo que “agrada de maneira desinteressada”, complementando:

O gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto (ou uma representação) mediante um prazer ou um desprazer: o objeto deste prazer é aquilo que definimos como belo.”(ECO, 2010, p.264).

Portanto, entende-se que o gosto não possui um valor equivalente e universal para todos; os dispositivos que despertam o interesse do observador para determinado objeto variam de acordo com a subjetividade.

Segundo o filósofo irlandês Edmund Burke (1729-1797), a frase “gosto não se discute”, citando o adágio romano, pode estar relacionada ao fato de não se saber ao certo quais prazeres e aspirações as pessoas sentiam com tal gosto específico. Entretanto, o autor questiona que é possível discutir sobre o que agrada ou não determinado gosto ou interesse despertado pelos sentidos, e a partir daí buscar entender a concordância das pessoas a respeito de determinados padrões (BURKE, 2016).

A beleza passa então a ser vista como algo que não é universal nem pode ser deduzido pela razão, fundando-se, antes, na apreciação subjetiva de cada um, no sentimento despertado pela experiência particular diante da obra (GRESPLAN, 2017, p.62).

Burke (2016) argumenta que o feio é o oposto do belo. O autor enuncia todas as circunstâncias que fazem estas características distintas e conclui que o belo está na suavidade, na delicadeza, nas cores “límpidas e claras”, e dessas características são despertados sentimentos como amor ou paixão, estimulando o desejo de posse pelo objeto admirado.

O sublime – conceito que foi muito estudado e discutido na época –, por outro lado, é despertado pelo medo, por sensações de grandiosidade e pelo terror, entretanto, o objeto assustador não faz mal, são as sensações causadas por ele que o tornam sublime.

A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza, quando estas causam operam em suas formas mais poderosas, é o assombro; e o assombro é aquele estado da alma em que todos os seus movimentos estão suspensos e com algum grau de terror (...) Daí surge o grande poder do sublime, que longe de ser produzido por nossos raciocínios, ocorre antes deles e passa por nós com uma força irresistível. O assombro, como eu disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; seus efeitos menores são a admiração, a reverência e o respeito (BURKE, 2016, p.65).

Da mesma forma que é explicada a beleza, o sublime também é elucidado por seu poder de grandeza, e, enquanto este se baseia no sentimento, na aflição e na dor, o outro o faz no prazer.

Da união entre o sentimento e a razão nasce a beleza romântica. Isto é, o belo romântico trágico é permeado pela uniformidade caótica, exibindo contos mágicos repletos de heróis honrados e exemplares, que passou a ser um período marcado pela beleza e encantamento baseado nas histórias contadas por escritores românticos. O Romantismo trouxe a estética do feio ao humanizar monstros e demônios, e na literatura encontram-se os territórios sombrios e tenebrosos, resultando em uma beleza noturna relacionada à morte.

Eco (2007) explica que no Romantismo a literatura apresentou heróis que enfrentaram a morte e que às vezes perderam o embate, causando melancolia no leitor, assim aconteceu como a humanização do diabo e das trevas, tornando-se menos feias e mais belas de acordo com narrativas românticas, demonstrando, desta forma, uma beleza entrelaçada com um aspecto da feiura. Os góticos narravam castelos assombrosos, em ruínas e abandonados, os quais contrariavam o conforto e tranquilidade causados pela luz, substituída pela inquietude da escuridão.

Figura 19 – Obra de Eugène Delacroix, Romantismo.



Fonte: Eugène Delacroix, *A morte de Lara* (1820). Paul Getty Museum em Los Angeles.

O famoso livro de terror *Frankenstein*, escrito por Mary Shelley, em 1818, conta a história do estudante de filosofia natural que dá vida a uma criatura por meio de eletricidade. O monstro, concebido por Victor Frankenstein, tem habilidades melhores de que a de um simples humano. Na narrativa é apresentada ao leitor uma criatura que possui habilidades subumanas, com grande resistência física e um corpo maior que o normal, possuindo grande facilidade de aprendizado. No entanto, a criatura, que a princípio era amorosa, após ser rejeitada por seu criador e por uma família que costumava observá-lo, sofre uma alteração de comportamento e a partir daí se transforma num assassino, sendo suas vítimas pessoas próximas e queridas do seu criador.

A substituição de um criador transcendente pelo saber científico é confrontada, como o vimos, com múltiplas dificuldades, nomeadamente quanto ao imaginar, num plano prático, das modalidades de criação de um ser à imagem do homem. Muitos autores românticos vão, no entanto, tomar à letra esta crença na possibilidade de dominar o segredo da criação. A sua apresentação de uma criatura monstruosa constituirá uma arma de guerra ideológica contra as pretensões da ciência, mas também contra a modernidade emanada do Iluminismo (BRETON, 1995, p.108).

Alguns pesquisadores, como Fara (2002) e o professor Allan Hunter (2005), discutem a respeito do cunho ético da obra, trazendo à reflexão uma possível crítica da autora aos desenvolvimentos científicos produzidos nos séculos anteriores, que são parte dos sonhos de progressos tecnológicos oriundos do período do Iluminismo.

No caso da presente pesquisa, esta obra permite uma reflexão sobre como a história escrita por Shelley, no início do século XIX, mostra a reação da autora para questões discutidas no campo da ciência entre os séculos XVII e principalmente no XVIII, como, por exemplo, experimentações mecânicas e avanços científicos

desenvolvidos no período, além de uma certa crítica ao ideal exagerado do pensamento de progresso pela ciência disseminado no Iluminismo.

Não muito distante das incertezas acerca dos benefícios ou malefícios que a tecnologia pode trazer, na atualidade há uma série de debates sobre onde pode-se chegar com a tecnologia. O tópico citado abaixo faz parte de um entre os nove que são apresentados pela “declaração transumanista”, fornecido pela página oficial do Humanity+³, o qual explica a defesa de um bem-estar não apenas dos seres humanos como também de outras formas de vida dentro do cenário tecnológico.

Defendemos o bem-estar de toda a senciência, incluindo os seres humanos, os animais não humanos, e quaisquer futuras inteligências artificiais, formas de vida modificadas, ou outras inteligências, as quais o avanço tecnológico e científico origine (HUMANITY+, tradução nossa).

Enquanto no século XVIII o crescimento do conhecimento científico e a busca por respostas sobre o mundo tornaram mais claros os questionamentos abordados no livro de Mary Shelley,

O tema escolhido por Mary, contudo, por ter um escopo maior – os perigos da ciência e da busca desmedida por conhecer o mistério da vida -, faz com que sua criação tenha ainda hoje um significado importante, visto que as descobertas da ciência moderna para prolongar, modificar ou criar vida evocam as mesmas questões: o que é vida? O que é o ser humano? (BRITO, 2017, p.21).

No caso desta pesquisa, o trecho citado acima traz à reflexão como a história escrita por Shelley no início do século XIX em torno de questões discutidas no campo da ciência entre o século XVII e principalmente o XVIII permitem criar uma breve relação com a pós-modernidade. Pensando nas possíveis consequências dos estudos para a melhoria da vida humana, no caso dos empreendimentos científicos e tecnológicos crescentes dentro da filosofia transumanista, defendem uma existência guiada por melhoramentos tecnológicos para o corpo humano, com o intuito de prolongar a vida e melhorar as capacidades físicas e intelectuais do indivíduo.

No ensaio para o livro *Frankenstein's Science*⁴, o pesquisador Allan Hunter (2008) apresenta um estudo sob a perspectiva evolutiva utilizando estudos de Erasmus Darwin. Hunter explica a influência que Shelley pode ter sofrido de seu pai,

³ Humanity+ é uma organização sem fins lucrativos que defende o uso ético e consciente da tecnologia, com o intuito de expandir as capacidades humanas – declaração transumana. Disponível em: www.humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/

⁴ *Frankenstein's Science: Experimentation and Discoverey in Romantic Culture, 1780-1890*. Uma coleção de ensaios que dão ênfase ao contexto científico em que Frankenstein foi escrito. Editado por Christa Knell Wolf e Jane Goodall.

com a ideia de perfectibilidade apresentada em um de seus textos, que dizia que “o Homem é perfectível, ou, em outras palavras, suscetível a uma melhoria perpétua.” (GODWIN, apud HUNTER, 2008, p.137).

Hunter (2008) define que a ciência desenvolvida a partir do período Iluminista trouxe uma visão nova a respeito da condição humana, e as transformações em decorrência desse processo de aprimoramento científico geraram uma série de ansiedades culturais sobre quais seriam os resultados desses progressos e aonde seria possível chegar.

Num outro domínio, as ciências e as técnicas – nomeadamente médicas – são igualmente candidatas a um aperfeiçoamento do homem, a fim de tornar indemne às doenças e até à morte. As biotecnologias e a genética propõem nada menos do que a modificação do capital inicial do humano, para, de alguma forma, redefinir o seu corpo e o seu espírito (BRETON, 1995, p.84).

Para o autor de “À imagem do homem”, Philippe Breton, 1995, ao longo dos anos, o homem tem buscado a representação de si próprio. Complementando essa ideia, Sibilia (2007, p.67) afirma que, a partir do século XVIII, “todos os fenômenos químicos e biológicos podiam ser reduzidos à mecânica” e que o indivíduo utilizaria e testaria todos os instrumentos descobertos de acordo com o seu interesse. Desta forma, ele poderia “corrigir o corpo, fazer dele uma mecânica, associá-lo à ideia da máquina e escapar dessa decadência”, completa Le Breton (2015, p.125).

Para Le Breton (2015), o corpo é um mecanismo sensível e que o medo da morte levou o homem a acreditar que poderia utilizar de ferramentas mecânicas para recriar-se através da busca de conhecimento pela criação de autômatos, ou seja, na melhoria dos dispositivos mecânicos desenvolvidos para a “evolução” do homem.

É no século XVII que a cirurgia se multiplica de maneira decisiva os exemplos de aparelhagens corretivas. O novo pensamento mecanicista desdobra sua fecundidade sobre um corpo que se tornou, ele mesmo, máquina (VIGARELLO, apud, LE BRETON, 1995, p.124).

O corpo humano passa a ser comparado com uma máquina – sua estrutura interna está atrelada ao funcionamento mecânico. Sibilia (2007, p.73) completa que “o corpo do homem consistia em um conjunto de molas e engrenagens regidas por leis puramente mecânicas”. Esse pensamento fortalece a ideia do homem-máquina elucidada por diversos pensadores do período e que dá base para esta pesquisa, visto que estes conceitos sobre o homem permitem que seja possível uma comparação com os dias atuais, mas que, em contrapartida, atualmente o orgânico pode ser modificado. A tecnologia está se somando ao corpo orgânico, e o mesmo

não é mais considerado uma máquina, entretanto, pode ser inteirado e aperfeiçoado com auxílio dos dispositivos tecnológicos, possibilitando uma melhoria no seu funcionamento; isso só é possível em virtude do grande desenvolvimento científico realizado no século XX.

De acordo com Le Breton (2015), no Renascimento a imagem era a de um “homem anatomizado”, com as práticas anatômicas que possibilitaram o conhecimento interno do corpo; em seguida, a partir do século XVII, tornou-se o homem-máquina, com as engrenagens do corpo relacionadas com as máquinas, enquanto que, no século XX, o homem tornou-se um ciborgue – híbrido de matéria orgânica e tecnologia, sendo capaz de se transformar em um ser biônico. Na pós-modernidade, o homem e a tecnologia estão misturados de tal forma que o orgânico e o artificial se misturam e modificam os padrões culturais na atualidade, criando a ideia de que o corpo pode ser melhorado, adicionando novos dispositivos, subtraindo características “naturais” ou orgânicas e somando características artificiais.

3 SÉCULO XX: DO DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO AO CORPO OCIDENTAL INFORMATIZADO

O século XX foi o período no qual a ideia do homem-máquina chegou mais perto de um plano concreto, podendo ultrapassar os limites do pensamento para a realização. É neste momento da civilização que o corpo, a mente e a tecnologia integram-se, permitindo a hibridização entre o homem e a máquina, surgindo, assim, novos conceitos de corpos. Esta hibridização não ocorre apenas da relação do cotidiano com os dispositivos tecnológicos, como celulares, computadores e televisão, mas também em virtude do avanço que a medicina produziu ao longo do século XX nos dispositivos tecnológicos para melhorar a vida de pessoas com alguma condição diferente do que se é considerado “normal”. Por conta desses avanços, pode-se elaborar um questionamento de como isso pode alterar a ideia de corpo na pós-modernidade.

Uma prótese é a parte cyber do corpo. Ela é sempre uma parte, um suplemento, uma parte artificial que suplementa alguma deficiência ou fragilidade do orgânico ou que aumenta o poder potencial do corpo (SANTAELLA, 2003, p.187).

Os avanços que foram ocorrendo ao longo do século XX em todos os segmentos, entre eles biologia, informática e principalmente na medicina, trazem ao centro do pensamento pós-moderno todos os questionamentos de uma parcela da sociedade que busca, por meio de empreendimentos tecnológicos, transcender sua condição física e psíquica. A partir do desenvolvimento das mais diversas próteses no século XX, a discussão para um futuro transumano, ou para o surgimento do indivíduo pós-humano, começa a ganhar um pouco mais de força.

Já o progresso na elaboração de próteses durante este século também se deve ao longo período de guerras, pois, não muito diferente dos tempos passados, em que muitas próteses surgem com o intuito de substituir um órgão perdido nos campos de batalhas, na Segunda Grande Guerra, há um aumento significativo no número de amputados após os conflitos, permitindo a criação de novos dispositivos tecnológicos mais eficazes a todos esses indivíduos que sofreram amputações em decorrência das batalhas.

No entanto, segundo O artigo *The evolution of Prosthetics*, da revista U.S. Department of Veterans Affairs VAnguard, edição de maio de 2005, e escrito pelo

jornalista Matt Bristol, durante a Primeira Guerra Mundial, não há muitos registros de empreendimentos em próteses, e inclusive nessa mesma guerra, ao longo das batalhas, não houve um desenvolvimento significativo do assunto. Foi apenas após os conflitos chegarem ao fim que os veteranos se uniram e exigiram do governo dos Estados Unidos investimentos em dispositivos mais tecnológicos para todos que sofreram amputações no período de batalhas.

Segundo Bristol (2005), o Veterans Affairs – VA (Assuntos de Veteranos), passou a tomar conta das pesquisas sobre métodos de refinamentos para amputações. Em 1948, foi autorizada uma doação de 1 milhão de dólares para o investimento em clínicas de amputações. Mais à frente, em meados de 1950, o VA promoveu “uma rede de unidades de serviços protéticos para avaliar dispositivos desenvolvidos por terceiros”, completa Bristol (2005, p.20); nos anos seguintes, ocorreu uma série de investimentos que “foram marcados por rápidos avanços no design de membros, fabricação e montagem” de novos dispositivos protéticos (BRISTOL, 2005).

O governo dos EUA fechou um acordo com empresas militares para melhorar a função protética em vez de armas. Este acordo abriu o caminho para o desenvolvimento e produção de próteses modernas. Os dispositivos atuais são muito mais leves, feitos com plástico, alumínio e materiais compostos para fornecer aos amputados dispositivos mais funcionais (NORTON, 2007, p.5).

As próteses ficaram mais leves e facilitaram também a mobilidade do amputado, e, com “o advento dos microprocessadores, dos chips de computador e da robótica nos dispositivos atuais”, os amputados puderam reestabelecer suas rotinas com mais qualidade de vida, afirma Norton (2007, p.5).

A perspectiva de pensar e conduzir o olhar para esse corpo modificado pela tecnologia surge menos utópica do que nos séculos anteriores e mais viável a partir do século XX – período marcado pelo desenvolvimento tecnológico em grandes escalas – e também pelas transformações ocorridas com o avanço dos meios de comunicação em massa, que interferiram decisivamente na vida da sociedade contemporânea, isto é, a interferência da realidade midiática no cotidiano das pessoas. Este cenário alterou completamente a forma que se enxerga o corpo na sociedade ocidental pós-moderna.

De acordo com Lucia Santaella (2003, p.182), o corpo podia ser visto como relojoaria no século XVIII, com o entendimento do período sobre o mecanismo interno de ele estar relacionado às engrenagens de um relógio. No século XIX,

período industrial das máquinas de produção em grande escala, o corpo já era visto como motor de aquecimento com a imagem dos autômatos. A partir do século XX, surge a construção de um corpo eletrônico, e com o desenvolvimento demasiadamente acelerado e dos aparelhos eletrônicos ao longo do século, houve uma hibridação entre matéria e máquina. Esse corpo se torna biocibernético, pois essa hibridização do orgânico com o cibernético gera o que Sibilía (2007) classifica como um “corpo pós-orgânico”, com suas capacidades em sua organicidade melhoradas com o auxílio tecnologia.

Tal corpo modificado e melhorado por meio da tecnociência contemporânea que dá origem ao indivíduo pós-humano tem a ambição de superar todas as limitações biológicas, ou seja, “romper obstáculos orgânicos que restringem as potencialidades e as ambições dos homens” (SIBILIA, 2002, p.49). Essas barreiras são representadas pelas ambições do homem em conhecer a sua ontologia, e foi ao longo do século XX que, por meio de ferramentas e meios que auxiliaram o desenvolvimento das mais diversas áreas do estudo humano, foi permitido repensar a ideia de ultrapassar as barreiras do envelhecimento e da morte, como também através do desenvolvimento em áreas como medicina, biologia entre outras.

Na primeira metade do século, marcada por guerras e conflitos políticos, os pensadores, os artistas, entre outros, questionam os padrões e as ideias de racionalidade advindas do século XVIII, em virtude do poder de destruição do homem. Com isso, o corpo aparece modificado e desmembrado nos mais diversos movimentos artísticos desse período.

Já na segunda metade do século, os empreendimentos científicos desenvolvidos durante a guerra dão início a uma nova era, a da informação por meio da introdução dos computadores no cotidiano, transformando a sociedade contemporânea em todos os sentidos.

3.1 – O corpo na arte da primeira metade do século XX até os anos 1960

Segundo Bertrand Russel, em sua obra “História do Pensamento Ocidental” (2017, p.392), os progressos tecnológicos surgem em um século marcado inicialmente pelas grandes guerras mundiais, e, “ao longo da história, as duas principais forças que deram impulso especial ao desenvolvimento técnico são o comércio e a guerra”. Somado a isso, o progresso eletrônico e também o da

comunicação iniciaram, em meados do século XIX, a Segunda Revolução Industrial, que tem o seu final na metade do século XX.

A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização, que passa a dizer respeito à alma, progredem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente voltado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando mercadorias culturais (MORIN, 2011, p.3).

Na primeira metade do século, de acordo com Pires (2005) a civilização ocidental é atingida por todos esses processos de forma que o sujeito não encontrasse mais como membro de uma multidão, e sim, fazendo parte de uma cultura de massa, esse modelo cultural surge após a era industrial, difundida a partir da produção em grandes escalas.

A difusão da cultura de massa foi estabelecida pelos meios de comunicação, como rádios e televisões. A importância desses meios está no fato de que eles transformaram o cotidiano das pessoas com diversos conteúdos e informações, e, a partir do momento em que eles passaram a fazer parte da vida do indivíduo, seus hábitos e costumes se alteraram e se moldaram dentro de padrões estabelecidos.

Qualquer produto cultural, por mais espiritual que possa parecer, é produzido e consumido de acordo com as leis do mercado capitalista, essa teoria ajudou a acentuar ainda mais o pretoso fosso que separa a chamada cultura erudita das outras formas de produção de cultura, popular ou de massa (SANTAELLA, 2003, p.66).

De acordo com Pires, “o indivíduo, ao deixar de estar ligado a uma única cultura, passa a assimilar os costumes e as tradições de outros povos, de modo a não distinguir mais as origens destes” (PIRES, 2005, p.62). De acordo com Sibilia (2003, p.52), anteriormente à cultura de massa, predominavam a cultura erudita e a popular, que foram se mesclando e originando novas formas culturais, integrando-se em “cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial, mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas”, permitindo o surgimento da cultura de massa.

Pires (2005, p.62) destaca que os membros que compõem a massa não fazem parte de um grupo específico, sendo “formada por pessoas anônimas, que não possuem uma identidade cultural definida”, possibilitando o surgimento de uma “divisão entre a arte culta e a cultura de massa”. Tal divisão nasce do ponto em que objetos culturais apreciados pela massa passam a ser rebaixados intelectualmente pela alta cultura.

A diferenciação entre essas duas formas de cultura quanto a conteúdo e estilo implica que itens culturais podem ser categorizados inequivocamente em termos de uma dessas categorias. Entretanto, um conceito de cultura registrada em que um conjunto único de padrões é utilizado para diferenciar objetos culturais é obsoleto (CRANE, 2011, p.29).

A socióloga Diane Crane (2011, p.37-38), citada acima, dá suporte ao seu argumento exemplificando a obra de Marcel Duchamp (1887-1968), que buscou no início do século XX, “demonstrar precisamente a arbitrariedade dos nossos julgamentos a respeito do que constitui arte ou alta cultura”, A autora comenta as obras que Duchamp criou utilizando objetos insignificantes, como urinol, que o artista “procurou solapar o conceito de alta cultura expondo-a ao ridículo e demonstrando que era intercambiável com a cultura popular”, completa Crane.

Marcel Duchamp faz parte do movimento dadaísta, tendo seu início em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, na Suíça, país que durante o conflito encontrava-se neutro, de acordo com Silvia Ferrari, em seu “Guia de História da Arte” (2001, p.46). O Dadaísmo consiste em “destruir um sistema” e não propor uma nova forma dele. Ferrari (2001) dá suporte ao seu argumento quando explica que o bigode colocado por Duchamp na obra de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, foi uma forma de parodiar a arte, mostrando que um ícone reverenciado pode ser alterado e ressignificado.

O dadaísmo não tenta criar um estilo, e é por isso que Duchamp apresenta como obras de artes objetos extraídos da vida cotidiana, limitando-se a ligá-los uns aos outros. (...) Os futuristas não pretendiam satisfazer o gosto do público; provocam-no violentamente, esperando educá-lo para novos critérios estéticos. Os dadaístas limitam-se a violentá-lo (FERRARI, 2001, p.48).

Assim, as criações de artistas como Duchamp fazem parte de um movimento em que objetos conhecidos são redescobertos e trabalhados com outro olhar, a partir da interpretação do artista sobre aquele objeto. Para Eco (2010, p.406), “estes objetos carregam-se de um significado estético, como se tivessem sido manipulados pela mão de um autor”. Isto é, ao pegar um elemento qualquer e transformá-lo em uma obra dentro de um contexto diferente, cria-se “um propósito provocatório”, no entanto, como assinala o mesmo autor, esses objetos adquirem novas funções diferentes das que normalmente são vistas pelo público.

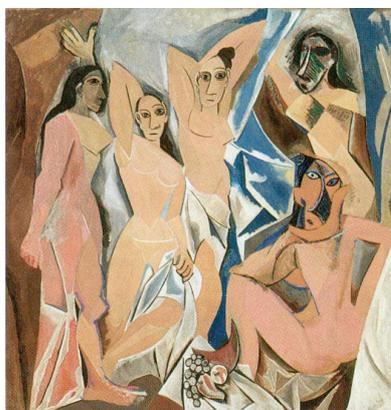
Os movimentos artísticos do início da primeira metade do século XX que antecederam a Primeira Guerra Mundial, e também os que vieram após o conflito, fazem parte das vanguardas. Como afirma Ferrari (2001, p.37), “a expressão

artística conhece extremos impensados, que irão influenciar a segunda metade do século”.

A transgressão propriamente dita começou no século XX. Foi sobretudo aos artistas da primeira metade do século que coube a árdua tarefa de destronar a tradição (...) Não houve cânone pictórico que tivesse sido poupado, a começar justamente pela forma e pela cor, que foram dramaticamente distorcidas pelo expressionismo, que deixou de se preocupar com a verossimilhança cromática e formal de pessoas e objetos retratados (FERRARI, 2001, p.13).

Essa transgressão artística apresentada pela autora aparece em um movimento anterior ao Dadaísmo, sendo importante apresentá-lo devido à mudança ocorrida na representação do corpo humano a partir dele, o Cubismo. O corpo humano, do Renascimento até o início do século, era representado fielmente seguindo normas de proporções, cores e formas, contudo, inaugurado pela obra de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (Figura 20), o Cubismo surge “à procura – totalmente simbolista – das origens em civilizações ainda não corrompidas pelas convenções sociais em vigor no Velho Continente” (FERRARI, 2001, 37).

Figura 20 - *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*.



Fonte: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907). Museu da Arte Moderna de Nova Iorque.

Considerados os grandes artistas do movimento cubista, Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973) eram frequentadores da boemia espanhola, sendo daí inclusive que se conheceram. Ambos foram os responsáveis pela difusão do movimento trabalhando com formas fragmentadas, com obras que despertavam a imaginação, misturando ilusão e realidade, e ignorando os conceitos até então muito utilizados de trabalhar em perspectiva (GRAHAM-DIXON, 2011, p.418).

Figura 21 - *O Emigrante Português*



Fonte: Georges Braque, *O Emigrante Português* (1911). Kunstmuseum da Basileia.

Na Figura 21, a ideia de fragmentação fica totalmente em evidência. Nela, a imagem requer uma intensa observação para encontrar os elementos informados pelo artista. A descrição da obra, segundo Graham-Dixon (2011, 417), é a seguinte: “Este retrato de um violinista sentado na vitrine de um café no porto é uma das obras mais sofisticadas do período cubista de Braque”. O autor ainda completa que a obra trouxe uma série de elementos novos para a composição de telas, incluindo o uso de letras.

Para a presente dissertação, vale notar a importância desse período na representação do corpo humano, pois é nele que o corpo aparece cortado, desmembrado, sem aquela ideia de perfeição exibida a partir dos cânones gregos cujo corpo humano é exibido em sua forma perfeita. No início do século, o corpo não é representado em sua forma perfeita, mas sim de forma que o olhar do observador é ampliado e incitado a pensar além da obra, com técnicas não muito complexas, mas com pinturas mais profundas.

A pesquisadora Eliane Robert Moraes apresenta em seu livro “O Corpo Impossível” (2002) um estudo sobre a ideia do corpo fragmentado na sociedade moderna entre o final do século XIX e a Segunda Guerra mundial, inspirando-se em Bataille para construir seu texto. E segue ao longo de sua análise exemplificando como o corpo contemporâneo foi fragmentado em consequência da fragmentação da consciência, utilizando, assim, dados do período e exemplificando por meio da literatura e de obras de arte. Para esta pesquisa, o capítulo em que a autora explica a fragmentação do corpo no início do século XX permitiu a compreensão de como o período de guerras na primeira metade do século influenciou diversos pensadores e

artistas em suas criações. Segundo a autora, a partir de todos esses acontecimentos, os indivíduos passaram a se questionar sobre os mais diversos assuntos, gerando um sentimento de inconsistência, pois “a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética” (MORAES, 2002, p.56).

A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período (MORAES, 2002, p.57).

A pesquisadora citada acima compõe sua reflexão mostrando que o corpo do homem é o seu canal material, ou seja, “a unidade material mais imediata do homem” (MORAES, 2002, p.60); foi ele o primeiro a ser desconstruído nas tendências vanguardistas. Complementando essa ideia, Nízia Villaça (2007) afirma que é a partir dessas tendências da vanguarda artística do início do século que a imagem humana passará por uma desconstrução.

Enquanto o Dadaísmo citado anteriormente mudara os âmbitos da arte ao apresentar objetos a partir de uma nova visão, fez-se assim com que as estruturas básicas da arte fossem alteradas – seja a técnica de pintura ou escultura – no sentido de ressignificar objetos e acentuando a imagem do artista mais do que a da obra. Segundo Ferrari (2001, p.14), as convenções artísticas ou sociais eram rompidas com toda a ironia impressa nessas obras, que, para a autora, “o Dadaísmo pretendia dessacralizar a arte, e mesmo eliminá-la”, desconstruindo a tradição artística. Por outro lado, com o surgimento do movimento surrealista, iniciou-se a reconstrução da arte, permitindo uma nova dimensão, em que o sonho passa a ser interpretado por obras que fugiam da existência, e, em virtude de ser um movimento pós-guerra, esse interesse de buscar novas formas de criações partindo do imaginário e dos sonhos foi explorado por diversos artistas da época.

Andre Breton, um dos signatários do primeiro Manifesto do Surrealismo (...) chegará a definir o surrealismo como “um automatismo psíquico puro”, liberto de quaisquer interferências racionais, estéticas ou morais (FERRARI, 2001, p.52).

Para Moraes (2002), o Surrealismo, diferentemente do Dadaísmo, que ressignificava o objeto, dedicava-se à invenção por meio de uma variedade de objetos, criando cenários e estruturas as quais retratavam a inventividade do artista. Um exemplo trazido na pesquisa de Eliane Robert Moraes (2002) é a obra de Hans Bellmer. Este artista criava protótipos de bonecas redefinindo a imagem do corpo em

suas obras, fazendo montagens desconexas com a anatomia do corpo, a fim de criar uma imagem que transitava entre o real e o imaginário, como em um sonho, afirma Moraes.

A boneca representava, pois, o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas. Num processo permanente de permutação dos membros e órgãos, manipulando-os em complexas combinações (...) reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções (MORAES, 2002, p.68).

Os surrealistas desumanizavam a forma humana, possibilitando reimaginar e repensar as formas do corpo, como se elas fossem plásticas e, por meio de novos arranjos, haveria a condição de, assim, alterá-las. “O surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis”, completa Moraes (2002, p.69).

Figura 22 - *A boneca*.



Fonte: Hans Bellmer, *A boneca* (1936). Museu da Arte Moderna em Manhattan.

De acordo com Eco (2010), a estética vanguardista apresentada ao longo desse período pode ser vista como uma nova forma de observar o mundo, permitindo ao público olhar com multiplicidade para o que lhes é apresentado. O autor também complementa que esse processo artístico de confrontar padrões estéticos antigos permitiu que se afastasse da “ideia comum que o homem tem da beleza” (ECO, 2010, p.417). Dessa maneira, a partir desses movimentos, o corpo pode ser contemplado de novas maneiras, como será apresentado mais adiante, no início da segunda metade do século XX.

Um grande marco na história da humanidade foi a decorrência de duas grandes guerras em um curto espaço de tempo. Anteriormente, as guerras concentravam-se em territórios menores e, apesar de algumas terem registrado números maiores de vítimas, a Primeira e a Segunda Guerra juntas provocaram

aproximadamente 90 milhões de mortos. Esses grandes conflitos fizeram com que um recorrente pessimismo se instalasse no que se refere à humanidade.

Nesse período, por exemplo, o nazismo sob o domínio de Hitler retirou qualquer registro de identidade dos indivíduos os quais manteve sob sua represaria. Pires (2005) esclarece que as marcas feitas por tatuagens nos corpos desses indivíduos não tinham o propósito de “identificar o sujeito dentro do campo, mas sim identificá-lo como pertencente à escória social” (PIRES, 2005, p.63).

No território nazista, o corpo dos judeus tornou-se um objeto de experimentações. Por meio de estudos, foram construídos objetos a partir da pele desses indivíduos, assemelhando-os a animais e aproximando-os de uma certa condição primitiva, no sentido de colocar o humano em uma posição inferiorizada, como de seres “inferiores” que são testados e estudados em laboratórios.

À vista disso, em meados do século XX, as tragédias oriundas das guerras trouxeram à humanidade diversos questionamentos a respeito da capacidade do homem de destruir a vida humana. Moraes (2002) defende que todas as atrocidades ocorridas durante as guerras atribuíram um sentido de horror ao imaginário da sociedade. A autora afirma que o homem, em momentos de sofrimento e desespero, é levado “à pura sensibilidade animal, livre dos limites da razão e da inquietação do futuro que lhe corresponde” (MORAES, 2002, p.150). Portanto, de certa forma, as inquietações e os medos são eclipsados pela necessidade pura de viver, de sobreviver. Após o período de longo sofrimento e marcas deixadas pelas grandes batalhas, os anos 1960 inauguram um período com mudanças que simbolizam o surgimento de uma nova sociedade; a cultura de massa se solidifica sendo denominada *mass media*, somado a isso, as tecnologias eletrônicas foram uma das principais responsáveis pelas mudanças culturais no decorrer do século. A televisão e o rádio tornaram-se os meios de difusão mais marcantes do período, e a dinâmica da cultura de massa facilitou o aumento do interesse pelo ato de consumir objetos a partir da divulgação e venda de produtos associados ao cotidiano por meio da publicidade.

Seguindo essa linha de raciocínio, o corpo faz parte dessa lógica de consumo, pois se transforma em um objeto manipulável, tanto na arte quanto na cultura popular. E, de acordo com Santaella (2004, p.28), é a partir dos anos 1960 que o corpo entra em uma nova discussão, passando, então, a ser analisado, deixando de fazer parte apenas da fisiologia e da anatomia. O debate sobre “seus

limites, sobre as antigas, apaziguadoras e hoje duvidosas fronteiras entre individual e social, masculino e feminino, vida e morte, natureza e cultura, natural e artificial” passa a ser considerado como uma problematização contemporânea, em que o corpo, tanto no imaginário quanto no real, vai sendo totalmente modificado com a influência da tecnologia.

Por volta dessa época, com o surgimento da *body art*, nasce uma nova representação artística utilizando o corpo como objeto manipulável na arte. De acordo com Pires (2005, p.69), “a *body art*, na qual o artista se coloca como obra viva, usando o corpo como instrumento, destacando sua ligação com o público e a relação tempo-espaço”. Para a autora, esse período é marcado pela valorização do corpo, pois, ele “passa a ser visto como um território, como um espaço de reterritorialização” (PIRES, 2005, p.69). Complementando, Santaella (2004, p.69) explica que “o conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética”, permitindo que a obra transcenda à sua imagem, sendo o corpo um canal de materialização dessa obra.

Portanto, como afirma Ferrari (2001, p.112), “com a *body art*, o corpo passa a ser o objeto da arte”, logo, ele se transforma em algo plástico que permite a mutação dentro do ambiente artístico a partir do desejo do próprio indivíduo; não é apenas o tempo e os acontecimentos da vida que ditam as alterações desse corpo, é a pessoa o transformando em algo plástico e ficando pronto para modificações artísticas.

Dos anos 1960 até os dias atuais, a prática de mudar e alterar o corpo tanto pela arte quanto pela estética como ideal de consumo, também conhecido como *body building*, tornou-se comum e mais recorrente. Segundo Santaella (2004, p.60), isso ocorre também porque “na sociedade do espetáculo, a hipervalorização da aparência física do corpo é fruto de sua excessiva exposição no espaço público”. Isso quer dizer que, para a autora, o padrão concebido por meio do crescente volume de imagens na mídia que fazem parte principalmente da televisão e das revistas, divulgando modelos nas passarelas e artistas em filmes, novelas e séries com uma imagem de beleza perfeita e padrões a serem seguidos, faz com que a sociedade busque um padrão baseado em corpos perfeitos e montados como os das celebridades.

O ideal almejado se prova sempre inalcançável. Isso retroalimenta a busca que dá sustento às indústrias da beleza que se multiplicam nas academias de ginástica, nas fisioterapias, nos aconselhamentos presentes nas revistas,

nas infinitamente variáveis receitas para o emagrecimento e o embelezamento rápidos e milagrosos (SANTAELLA, 2003, p.60).

O corpo foi se transformando através das interferências dos meios de comunicação e, “como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante” (SANTAELLA, 2004, p.66). Em outras palavras, o corpo está em total sintonia com as mudanças ocorridas no mundo, com o desenvolvimento tecnológico e com a busca por diferentes técnicas. Com o intuito de construir e desconstruir o corpo, o indivíduo contemporâneo transforma-se em um objeto a ser moldado e remodelado.

Somado a isso, o corpo aparece no centro da preocupação médica; a saúde dele passa a ser extremamente valorizada, um corpo saudável é um corpo bem cuidado. Complementando essa ideia, Richard Sennet diz que:

O ponto de vista médico sobre a circulação do sangue, a respiração e os impulsos nervosos criaram uma imagem de organismo saudável graças a estimulação que lhe conferiam movimentos. (SENNET, 2017, p.366).

Em seu capítulo “O corpo diante da medicina”, no livro *História do Corpo* (2006, p.15), Anne Marie Moulin define que a saúde do corpo no século XX é um “direito do homem”, entendido pela autora ser “a plena realização da pessoa”. Neste contexto, a autora aponta seu estudo para o crescimento de medicamentos e meios de manter o corpo saudável e perfeito neste século em que passa a ser um artefato de consumo, ou seja, essas práticas foram possibilitadas em virtude do rápido desenvolvimento do conhecimento sobre o corpo, por dentro e por fora.

Para o filósofo francês Paul B. Preciado (2018), a sociedade atual vive dentro da “era farmacopornográfica”. Segundo o autor, os três polos que movimentam a subjetividade do indivíduo contemporâneo são a indústria farmacêutica, o mercado pornográfico e as guerras. Esses pilares controlam a vida interna do cidadão tanto por meio de drogas lícitas e ilícitas quanto por meio de noções de sexualidade, somado ao estímulo do consumo de vídeos e imagens do crescente mercado pornográfico. O último ponto – as guerras – está relacionado também à violência dos ambientes urbanos, em que a sensação de segurança é praticamente inexistente, assim como em lugares com guerras civis.

Para Preciado, “a invenção da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas para uso comercial” alteraram

as noções de sexualidade do indivíduo e modificou a percepção até então enraizada das “identidades sexuais tradicionais patológicas” (PRECIADO, 2018, p.28).

O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia sem que seja possível saber quem vem primeiro: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a Pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids. Este feedback performativo é um dos feedbacks do regime farmacopornográfico (PRECIADO, 2018, p.37).

O corpo está sujeito a modificações internas dentro da sua estrutura de funcionamento, já que não é possível identificar que substâncias uma pessoa ingere ou aplica na pele por meio de observação momentânea. Vê-se que o corpo contemporâneo é bombardeado por uma série de formas de controle hormonal ou também de maneiras de se acalmar, se dopar e controlar angústias e sofrimentos da vida cotidiana, que reflete o cenário das grandes cidades do mundo ocidental. Para Preciado (2018, p.42), “o verdadeiro motor do capitalismo atual é o controle farmacopornográfico da subjetividade”, evidenciando o uso de substâncias que aumentam a felicidade, diminuem ansiedades, melhoram o desempenho sexual, inibem a reprodução feminina, entre outros, como álcool, tabaco ou drogas ilícitas que produzem efeitos diversos na psiquê.

Essas e outras diversas formas de expressão do corpo são impulsionadas pelas mídias e pelo acesso à informação de modo geral, possibilitando o surgimento de cada vez mais canais que conduzem novos meios de se pensar e redesenhar o corpo. Para Santaella (2003, p.80) há um aumento significativo de telespectadores de televisão e também o “surgimento de novas máquinas, equipamentos e produtos midiáticos”, que constituem “novos processos comunicacionais” e fazem parte da cultura de mídias, que, desde final dos anos de 1970 até os dias atuais, centralizam a difusão do consumo de massa e modificam o comportamento do sujeito contemporâneo.

3.2 – O nascimento da cultura de mídias a partir do desenvolvimento da informação como bem de consumo: dos anos 1970 ao século XXI

Apesar de os antecessores industriais e científicos das tecnologias da informação com base em microeletrônica já poderem ser observados anos antes da década de 1940 (...) Foi durante a Segunda Guerra Mundial e no período seguinte que se deram as principais descobertas tecnológicas em eletrônica: o primeiro computador programável e o transistor, fonte da

microeletrônica, o verdadeiro cerne da revolução da tecnologia da informação no século XX (CASTELLS, 1999, p.76).

Certamente, há um efeito ocorrido sequencialmente ao período após as grandes guerras na primeira metade do século, pois, durante os conflitos, os investimentos em ciência ultrapassaram os 500 milhões de dólares anuais. Para Fara (2014, p.474), “os governos começaram a injetar dinheiro e mão de obra no desenvolvimento de máquinas voltadas para projetos militares”, e então logo muita coisa mudou e melhorou nos campos da ciência.

No entanto, em virtude dessas guerras na primeira metade do século, pouco sobrou do otimismo e da esperança, pois a humanidade entrou em um período crítico tentando se reestabelecer de todo o temor e incerteza deixados por todas essas batalhas. Na primeira metade do século, o Dadaísmo apresentou o artista que desafiou os padrões da arte naquele período, fragmentando o corpo e apresentando de forma diferente daquele que até então seguia padrões renascentistas na concepção, isto é, um corpo desconstruído. Já na outra metade, o corpo passa a ser reconstruído com base nos empreendimentos tecnológicos desenvolvidos no período.

Após o período de guerras, o questionamento sobre a racionalidade do homem entra em debate nos campos filosóficos, como com o existencialismo do filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980), que colocava em xeque as ideias de humanidade e essência. Na filosofia dele, o homem é colocado como responsável por todos acontecimentos de sua vida, de forma que o indivíduo possui total liberdade para definir quem é e o que irá fazer – o que acontece em sua vida faz parte de uma série de ocorrências em virtude suas próprias escolhas. Uma das frases mais conhecidas de Sartre é “a existência precede a essência”.

Na ciência, o progresso tecnológico desenvolvido a partir da década de 1930 com a tecnociência moderna permitiu que uma “exploração da vida em escala atômica” fosse feita a partir de uma nova perspectiva, diferente das apresentadas anteriormente com o “mundo mecânico da física clássica”, completando Sibilia (2007, p.74-75).

Também, vale ressaltar que o efeito ocorrido sequencialmente ao período de conflitos mundiais, em virtude de investimentos em ciência que foram realizados durante estas guerras, ultrapassaram os 500 milhões de dólares anuais. Para Fara (2014, p.474), “os governos começaram a injetar dinheiro e mão de obra no

desenvolvimento de máquinas voltadas para projetos militares”, permitindo, assim, que houvesse uma melhora de extrema importância nos campos da ciência até os dias atuais.

Com o desenvolvimento da tecnologia e a criação do computador e das redes, a sociedade inicia um processo de mudança em uma velocidade avassaladora, possibilitando ao homem, por meio dessa máquina, que é o computador, pressupor ser possível a reprodução de sua mente. Nesse período, observa-se o nascimento do ciborgue, híbrido de humano e máquina, tanto por meio dos dispositivos protéticos quanto pela interação com computadores. Na segunda metade do século, o surgimento dessa máquina representa o princípio da sociedade da informação, ou, como aponta o sociólogo espanhol Manuel Castells (1999), da sociedade em rede, alterando a existência do indivíduo contemporâneo.

As ciências vêm incessantemente aprofundando seu conhecimento sobre o corpo humano e desenvolvendo pesquisas, aparelhos e técnicas para torná-lo mais saudável, mais longo e mais compatível esteticamente com o desejo do indivíduo que o possui. (PIRES, 2005, p.64).

O desejo da criação a partir das mãos do homem está em discussão desde muito antes da modernidade, e diversos foram os autores que trouxeram esse tema à discussão. O autor Philippe Breton (1995) apresenta em sua obra como as histórias literárias refletem o imaginário de cada época, explicando que, de acordo com os seus estudos, o homem está sempre em busca de reproduzir a sua própria imagem, e em diversas histórias esse desejo é contado de formas diferentes, baseado na técnica e no contexto social dos diferentes tempos.

Desde sempre, o espírito humano procurou completar pela ficção uma natureza já pródiga. O nosso mundo encantado – sempre mais povoado que o nosso mundo material. (...) Assim, a demografia imaginária do homem é singularmente generosa em seres ditos fantásticos. Num certo sentido, trata-se de criaturas artificiais, tanto do ponto de vista do seu modo de invenção, como do ponto de vista do seu estatuto existencial (BRETON, 1995, p.52).

De acordo com Breton (1995), esses mitos surgem também do momento científico de cada tempo, como o Frankenstein, abordado no capítulo anterior, fazendo parte do período romântico, no qual criaturas feitas pelo homem poderiam trazer consequências negativas. Para o autor, o século XX deu início à busca de diversos estudiosos pelo desejo de reproduzir a mente humana por meio da inteligência artificial. Entre esses estudiosos, Alan Turing e John Von Neumann

desenvolveram, na década de 1940, o dispositivo que até os dias atuais exerce extrema influência sob a sociedade contemporânea, o computador.

Para Lucia Santaella, em seu artigo *O homem e as máquinas*, de 1997, o interesse do homem em mecanizar a vida cotidiana por meio de um fluxo iniciado na industrialização do século XIX, e que vem se perpetuando ao longo do século XX, mostra o potencial das máquinas em modificar o cotidiano humano no sentido de simplificar ou adicionar capacidades ao homem. Para a autora, durante a era industrial, as máquinas faziam o serviço braçal do homem; após esse período, surge a substituição e a ampliação sensorial, em que máquinas, como câmeras fotográficas e gravadores de voz, permitem que os olhos sejam amplificados e a voz gravada e modificada. E, por último, segue-se pela amplificação do cérebro, com o computador.

Complementando o tema abordado por Santaella (1997), em seu livro *O mundo codificado* (2017), Villem Flusser explica que os mais diversos tipos de maquinários reproduzem as funções do corpo humano, de maneira que “ferramentas imitam a mão e o corpo empiricamente; as máquinas mecanicamente; e os aparelhos, neurofisiologicamente” (p.36). Por isso, entende-se que a utilização de aparelhos tecnológicos levam o homem a uma renovação a cada novo empreendimento, significando que cada vez que surge um novo aparato tecnológico e a sociedade se adapta e se molda de acordo com as funções oferecidas pelo novo dispositivo, enquanto que na era industrial as máquinas foram substituindo alguns trabalhos feitos pelo homem e novas profissões foram surgindo, como, por exemplo, o do técnico de manutenção para esses maquinários. Neste cenário, com a criação do computador, houve uma modificação da sociedade em níveis inimagináveis.

Segundo Breton (1995, p.139), o computador foi “suporte de um investimento imaginário, o de uma criatura artificial à imagem do homem”. Assim, os pesquisadores iniciaram uma longa caminhada na busca de compreender o cérebro humano e como funcionava o pensamento, resultando em um modelo informacional que “automatizaria o processo do pensamento humano” (BRETON, 1995, p.160). Isso frisa que tanto Alan Turing quanto John Von Neumann tinham convicção de que o computador produzido por eles, de fato, seria o começo de uma inteligência artificial na época.

Vale ressaltar que, inicialmente, o computador foi desenvolvido para auxiliar na atuação dos países contra os seus opositores durante as guerras. Segundo

William Bynum, autor do livro *Uma Breve História da Ciência* (2014), o computador faz parte de um antigo projeto idealizado pelo matemático britânico Charles Babbage (1792-1871), mas esses computadores utilizados para prever o alcance de mísseis, como também decifrar códigos de operações dos inimigos, estava mais próximo a uma grande calculadora “programada” do que de fato como é conhecido hoje em dia. Já no final do século XIX, Bynum explica que a invenção do norte-americano, também matemático, Herman Hollerith (1860-1929), foi mais bem-sucedida e mais próxima ao modelo de base de dados conhecido atualmente⁵.

No entanto, foi apenas nos anos 1940 que o primeiro computador digital eletrônico foi criado pelos cientistas norte-americanos John Presper Eckert e John W. Mauchly. Pesando em torno de 30 toneladas, o *Eniac (Electronic Numerical Integrator and Computer)* ocupava um andar inteiro, e, segundo a historiadora Patricia Fara, em seu Livro *Uma Breve História Da Ciência* (2014, p.404), “foi projetado originalmente para gerar tabelas de trajetórias de bombas”. A autora complementa que qualquer outra tarefa que o computador pudesse fazer eram necessários diversos dias para a reprogramação, que era feita manualmente.

Nos anos 1950, os computadores eram programados “transmitindo à máquina instruções em código binário através de cartões e fitas perfuradas” (LÉVY, 1993, p.101). A primeira máquina comercial foi o *UNIVAC1*, desenvolvido pelos mesmos criadores do anterior (*ENIAC*), que foi um grande sucesso em processamento de dados. Essas tecnologias que até os anos 1960 tinham um crescimento relativamente lento e gradual, quando se iniciou a década de 1970 de fato difundiram-se, e o seu desenvolvimento tornou-se acelerado e contínuo. De acordo com Castells:

Defendo que, de fato, só na década de 1970 as novas tecnologias da informação difundiram-se amplamente, acelerando seu desenvolvimento sinérgico e convergindo em um novo paradigma. (CASTELLS, 1999, p.76).

Para o autor, a microeletrônica foi uma revolução que aconteceu dentro da própria Revolução Tecnológica, pois “o advento do microprocessador, em 1971, com a capacidade de incluir um computador em um chip” (CASTELLS, 1999, p.79),

⁵ Em seu livro, Bynum (2014, p.232) explica que “Hollerith inventou uma máquina elétrica que usava cartões perfurados para analisar um grande volume de dados. Se os cartões fossem corretamente perfurados para analisar um grande volume de informações podiam ser “lidas” e processadas. A máquina de Hollerith era bastante útil na análise das informações que as pessoas inserem nos formulários do censo, recolhidas para ajudar o governo a entender mais sobre a população. Com extrema rapidez, era possível computar dados básicos, como quanto as pessoas ganhavam, quantas pessoas viviam em cada domicílio, além de idades e gêneros.”

deixou o mundo desordenado, ou, como o autor mesmo diz “de pernas para o ar”. Portanto, a chegada desse microprocessador abriu caminho para o surgimento de novos empreendimentos, como o microcomputador pessoal – o Apple II, por exemplo, inventado em 1975 e introduzido no mercado por volta de 1977, próximo ao período em que a Microsoft iniciava o processo de criação de sistemas operacionais para microcomputadores (CASTELLS, 1999).

Há muitos fatores que contribuíram para o desenvolvimento de cada parte desta história, entretanto, não é o objetivo desta pesquisa uma análise detalhada do processo, visto que o importante é mostrar como o desenvolvimento do computador foi fundamental para delinear a vida humana em todos os campos na atualidade. Segundo Bynum (2014 p.238), “nem se pode imaginar a ciência moderna sem o computador moderno”, pois, para o autor, “assim como a ciência moderna, a vida moderna é baseada nos computadores”. A partir da introdução deles nas mais diversas áreas, todos os âmbitos da sociedade contemporânea foram e ainda são modificados por estes instrumentos, enquanto que no período das guerras, as informações obtidas se concentravam em sigilo e os dados eram mantidos guardados e não divulgados de forma alguma. A partir da difusão do computador pessoal e do surgimento da internet mais à frente, houve uma espécie de democratização da informação, não de forma literal, mas quase que no sentido comum.

Os computadores modificaram o mundo e iniciaram a era da informação, em que tudo está codificado e é transformado em informação e base de dados. A partir dessas máquinas, muitas pesquisas foram desenvolvidas e facilitadas a partir do armazenamento de dados em grande escala; áreas como medicina, biologia e muitas outras passaram por um grande crescimento a partir delas, pontos que serão apresentados mais à frente, como, por exemplo, a descoberta do DNA e o Projeto Genoma Humano.

Na década de 1940, o projeto idealizado por Alan Turing de uma máquina que poderia pensar e se igualar ao cérebro humano o tornou reconhecido atualmente como o “fundador da moderna sociedade da informação” (Fara, 2014, p.405); suas ideias e questionamentos a respeito da mente humana podendo ser reproduzidas por circuitos elétricos são trazidas à pauta até os dias atuais.

Os estudos acerca do desenvolvimento tecnológico dos computadores prometem continuar transformando radicalmente todas as áreas que envolvem a

vida humana, e por isso recebem tanta atenção de estudiosos que visam analisar as suas consequências na existência do homem. Por exemplo, a introdução dos microcomputadores pessoais nos anos 1980 no cotidiano das pessoas foi um marco na disseminação da cultura de mídias, que até então estava mais presente nos meios de comunicação, como televisores, aparelhos de rádio, entre outros.

Na medida em que o usuário foi aprendendo a falar com as telas, através dos computadores, telecomandos, gravadores de vídeo e câmeras caseiras, seus hábitos exclusivos de consumismo automático passaram a conviver com hábitos mais autônomos de discriminação e escolhas próprias. Nascia aí a cultura da velocidade e das redes que veio trazendo consigo a necessidade de simultaneamente acelerar e humanizar a nossa interação com as máquinas (SANTAELLA, 2003, p.82).

Esse processo de interação com as máquinas foi se intensificando com o advento da internet; os usuários foram criando mais intimidade com as máquinas e a utilização dos serviços por ela oferecidos foram recriando formas de consumir da massa. Para Santaella (2002, p.20), “o computador colonizou a produção cultural” e seu ponto alto mais marcante para a autora foi a união com as redes telecomunicacionais, pois toda a sociedade contemporânea será profundamente modificada a partir deste marco.

A aliança entre computadores e redes fez surgir o primeiro sistema amplamente disseminado que dá ao usuário a oportunidade de criar, distribuir, receber e consumir conteúdo audiovisual em um só equipamento (SANTAELLA, 2002, p.20).

Já década de 1970 foi marcada pelo desenvolvimento da informática, com a melhora gradual de armazenamento de dados e com um fluxo de crescimento da capacidade dos processadores a um nível muito alto – e que se mantém nos dias atuais com um desenvolvimento contínuo e acelerado, fazendo com o que os microprocessadores tenham um desempenho absurdamente superior aos anteriores. A década de 1990 teve como ponto principal a internet, que surge como outro grande divisor na revolução tecnológica, com o auxílio do aumento da capacidade dos chips, que foram melhorando o desempenho das máquinas.

A partir daí os dados passam a ser compartilhados em aumento exponencial de velocidade; a informação e o conhecimento tornam-se acessíveis a qualquer usuário que possua um microcomputador com rede de internet. E, de acordo com Santaella (2002), a tecnologia tende a continuar aumentando a urgência por mudanças e novas práticas na sociedade contemporânea.

Com a facilidade de acesso a tudo proporcionado pela internet, o indivíduo passa a ter acesso a um grande nível de informação, o que, de acordo com Castells (1990), é um dos catalizadores para o surgimento da revolução da tecnologia da informação, que está centralizada, de acordo com o autor, nas últimas duas décadas do século XX.

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação, mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e dispositivos de processamento/comunicação de informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e seu uso (CASTELLS, 1999, p.69).

Mas, o que é esse conhecimento e essa informação? Em sua obra *O que é o virtual?*, Pierre Lévy (2011) exemplifica que a noção de ambos foi alterada depois do ciclo informativo que se iniciou no final do século XX. Até a primeira metade do século, o conhecimento era “inalterado”, e o que era apreendido por meio desse conhecimento passava de um indivíduo a outro em forma de saber, e era praticamente o mesmo, sem grandes modificações. O autor utiliza de exemplo um conhecimento passado de pai para filho, de geração para geração. Para Lévy, hoje o conhecimento é, de certa forma, obsoleto:

As pessoas não apenas são levadas a mudar várias vezes de profissão em sua vida, como também, no interior da mesma “profissão”, os conhecimentos têm um ciclo de renovação cada vez mais curto (LÉVY, 2011, p.54).

Lévy defende que a informação e o conhecimento na era virtual passaram a ser bens econômicos primordiais. Isso dá suporte ao seu argumento ao explicar que “se transmito a você uma informação, eu não a perco, e se a utilizo, não a destruo”, quer dizer, diferentemente de objetos que desgastam, e por assim dizer que “acabam”, possuem um fim, a informação que gera o conhecimento é abundante e infinita.

Para Vilém Flusser (2017), a diferença da informação trazida por “livros e imagens, latas de conserva e cigarros” são de certa forma diferentes das informações disseminadas na era de redes. O autor define que elas podem ser consideradas como “não coisas”, pois trata-se de algo que não existe de fato, é “impalpável”. Segundo Flusser (2017, p.50), “as informações que hoje invadem nosso mundo e suplantam as coisas são de um tipo que nunca existiu antes: são informações imateriais”, já que são reproduzidas por aparelhos eletrônicos; televisão, rádio ou computadores são para ele artificiais e apenas “decodificáveis”.

Os interesses da sociedade contemporânea vão se alterando ao invés de se dedicar a apenas possuir coisas, conquistar novos bens de consumo. Com esse modo de vida imaterial, surge um novo desejo, o de consumir informações, ou seja:

Não queremos apenas um móvel a mais ou uma roupa, mas gostaríamos também de mais uma viagem de férias, uma escola ainda melhor para os filhos e mais um festival de música em nossa região (FLUSSER, 2017, p.51).

Na era da informação, o modo de consumir – inclusive mercadorias – torna-se diferente; há um grande número de *lifestyles* a seguir, possibilitando que o indivíduo não consuma apenas bens, mas ideias e conceitos advindos desse crescente interesse por estar informado, por estar “antenado” no que acontece, não só em seu dia a dia como também no mundo. De acordo com Flusser (2017), o homem atual não busca mais o fazer por si só, mas vivenciar, sentir, experimentar sensações, pois ele quer ter novas experiências e não mais fazer coisas, como acontecia no início do século XX.

A informação passou a ser disseminada com maior velocidade, lembrando que anteriormente era a televisão que detinha o poder de disseminação de conteúdo, e, após a criação das máquinas inteligentes – os computadores, capazes de armazenar dados e os compartilhar pelas redes, elas se tornaram gradativamente grandes disseminadores de conhecimento. Santaella (2002) complementa que “as sociedades complexas foram crescentemente desenvolvendo uma habilidade surpreendente para armazenar e recuperar informações”, e assim, compartilhando e trocando todos esses dados, transformaram-se em “uma gigantesca rede de troca de informações”.

Hoje, a informação aparece nas mais variadas formas de produção de conteúdo. A partir de sua disseminação, o indivíduo pode consumi-lo por meio de canais no Youtube, por exemplo, no qual são apresentados produtos e mercadorias, estilos de vida, entre outros, facilitando a troca de temas nas mídias digitais e possibilitando a divulgação e o consumo de mercadorias no formato de informação.

O computador colonizou a produção cultural (...) Os cérebros dos computadores antes fechados em bancos de dados com acesso limitado (...) A aliança entre computadores e redes fez surgir o primeiro sistema amplamente disseminado que dá ao usuário a oportunidade de criar, distribuir, receber e consumir conteúdo audiovisual em um só equipamento (SANTAELLA, 2002, p.20).

Desde a invenção do computador, a era digital foi se consolidando e tornando-se responsável por grande parte da troca de conteúdo e informação,

originando a cultura digital. De acordo com Santella, em outro texto da autora publicado pela revista Famecos (2003), a cultura digital existe juntamente à cultura de massas e também com a cultura de mídias, baseando-se na relação com a intensidade de trocas e misturas entre os mais diversos meios de comunicação, entre eles, jornais, revistas, televisão, entre outros. Apesar de estarem fundidos na contemporaneidade, cada um representa uma coisa distinta.

No entanto, ambos fazem parte da contemporaneidade e se confundem de certa forma, pois a cultura de massas e a cultura de mídias, por exemplo, estão “ainda em plena atividade”, afirma Santaella (2003, p.17). A autora explica que elas têm sido responsáveis pelo “nível de exacerbação que a produção e a circulação da informação atingiu nossos dias e que é uma das marcas registradas da cultura digital”, porém, se misturam em virtude de haver uma pluralização das massas, ou seja, não é mais apenas como na cultura de massas, que todos consumiam o mesmo conteúdo como a televisão antigamente. Atualmente, há uma mistura de meios de comunicação que se difundem no cotidiano dos mais diversos grupos de pessoas; para a autora, trata-se mais de um hibridismo cultural, em que tudo se mistura e se sobrepõem de certa forma um ao outro.

A interatividade em meios mais específicos de produção de conteúdos abriu espaço para novos consumidores. Paradoxalmente da mesma forma que o mercado estimula o consumo em massa, ele também foi segmentando a forma de consumo do indivíduo, elaborando novos formatos de programas e conteúdo para determinados públicos, o que gerou outros diferentes nichos, fazendo parte do conceito explicado por Gilles Lipovetsky, em sua obra “O Império do Efêmero” (1989), no qual o autor explica a valorização do individualismo, em que o sujeito busca cada vez mais satisfazer seus desejos, e, para satisfazê-los, o mercado oferece produtos específicos para isso.

As imagens do corpo, sua boa forma surgem assim como uma espécie de economia do psíquica da autoestima e de reforço do poder pessoal (...) o poder que a glorificação e exibição do corpo humano passaram a assumir no mundo contemporâneo, poder que é efetivado por meio das mais diversas formas de estimulação e exaltação do corpo (SANTAELLA, 2004, p.126).

A propagação das mídias digitais influenciou a construção imagética do corpo nos anos 1990; as propagandas e o marketing motivaram as “relações entre as pessoas e produtos em termos de imagens do ‘eu’, de seu mundo interior, de seu estilo de vida, e, sobretudo, do seu invólucro corporal”, explica Sataella (2004,

p.126). O corpo transforma-se em um objeto, que pode ser moldado e reconstruído – não é mais aquelas experimentações em bonecas apresentadas por Hans Bellmer no Surrealismo. Tampouco não se restringe mais apenas à performance artística testando os limites do corpo, mas do corpo real e comum, humano, focado na saúde e no bem-estar, que está em evidência, mostrando que, além de bem cuidado e em forma, também é saudável e pode ser remodelado. Esse movimento é impulsionado por todos os meios de comunicação; nas revistas, modelos com corpos magérrimos; nas novelas exibidas pelos canais abertos nas televisões, as atrizes e atores principais dotados de físicos trabalhados com auxílio de *personal trainers*, entre outros.

No livro *O que é Corpo(latria)*, dos psicólogos Wanderley Codo e Wilson A. Senne (2004), os autores comentam que o corpo está em evidência, logo, pensar nele e melhorá-lo faz parte de um imaginário coletivo, aproximando praticamente uma religião na qual o ideal de corpo é o saudável e escultural. A “corpolaria” seria o interesse excessivo pela própria imagem, pela busca incessante de aperfeiçoar o corpo, seja por meio de exercícios e usos de vitaminas e suplementos para melhorar o desempenho, seja com tratamentos estéticos e cirurgias plásticas.

Segundo Sennet (2012), a concepção desse corpo escultural moldado por aparelhos de musculação e exercícios que o tonificam foi um reflexo pós-Primeira Guerra Mundial, em que houve uma necessidade de se fortalecer o corpo para aguentar e sobreviver às batalhas, aproximando o homem a um herói, forte e invencível.

A palavra de ordem está no corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, incredivelmente perfeito (...) Essa hipervalorização da construção corporal envolve não só a prática física, jogging, aeróbicas, mas também dietas, as cirurgias plásticas, o uso de produtos cosméticos, enfim, tudo o que responda à avidez de se aproximar do corpo ideal (SANTAELLA, 2004, p.127).

Há também um número infinito de vitaminas e suplementos para cuidados com a saúde e para melhores desempenhos em atividades físicas. Com o desenvolvimento nas áreas médicas e no campo farmacêutico, a construção e a reconstrução do corpo tornaram-se mais acessíveis. As cirurgias plásticas com o objetivo estritamente estético ficaram cada vez mais comuns, e os procedimentos e as técnicas estão cada vez mais sofisticados, enquanto que na sociedade disciplinar “as tecnologias de subjetivação controlavam o corpo”, comenta Preciado (2018, p.85). Para o autor, na sociedade farmacopornográfica, “as tecnologias se tornam

parte do corpo: diluem-se nele, tornando-se soma-técnicas”, pois o corpo está unido com a tecnologia, fazendo um parte do outro, misturados, mesclados em sintonia com uma nova organicidade do corpo.

Os modelos de controle do corpo são microprotéticos: agora, o poder atua por meio de moléculas incorporadas ao nosso sistema imunológico; o silicone toma a forma dos seios, neurotransmissores alteram nossas percepções e comportamento; hormônios produzem seus efeitos sistêmicos sobre a fome, o sono, a excitação sexual, a agressividade e a decodificação social da nossa feminilidade e masculinidade (PRECIADO, 2018, p.86).

Desta maneira, é possível compreender o caminho que vai se delineando a partir de todo esse contexto da informação, das redes e da alta difusão por meio dos produtos midiáticos – o corpo começa a ser delineado dentro dessas perspectivas tecnológicas.

De acordo com o educador Edvaldo Souza Couto, em sua obra *Corpos voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estéticas, pedagogias e políticas do pós-humano* (2012, p.55), “com as tecnologias da informação e comunicação, o plano das relações entre o homem e a máquina se desloca”, isto é, para o autor, o que os liga não é apenas a materialidade, mas o intelecto. Couto explica que “já não diz respeito à matéria, mas à informação” (2012, p.55) – o corpo modificado por tecnologias é um corpo informatizado, é um corpo que utiliza próteses para reformulá-lo, como também se reorganiza internamente com o auxílio das mais diversas drogas oferecidas legalmente e ilegalmente pela grande e poderosa indústria farmacêutica.

E é a partir dessa relação criada pela conexão homem-máquina que nasce o ciborgue, anteriormente parte apenas do imaginário da ficção. Do final do século XX aos dias atuais, tornou-se algo mais comum e menos fictício, visto que que partiu do entendimento de diversos teóricos que estudam a influência da tecnologia no cotidiano humano a concentração em estudos que abordam os impactos das mais diversas tecnologias na subjetividade do indivíduo, permitindo, assim, um debate sobre essa hibridização entre o homem e a máquina.

4 A MODA ALÉM DA ROUPA

A moda não é universal. Não é um fenômeno que exista em toda parte e em todos os tempos. Suas raízes não estão nem na natureza humana nem em mecanismos de grupo em geral. Mas desde que surgiu pela primeira vez em uma sociedade, levou um número cada vez maior de outras sociedades e áreas sociais a seguirem sua lógica (SVENDSEN, 2010, p.22).

Neste momento, a partir de todo estudo acerca da influência das novas tecnologias na sociedade ocidental, pode-se seguir para a reflexão do último aspecto que colaborará para a materialização do conceito pós-humano, a moda. Os anseios de uma sociedade em busca de longevidade e saúde ecoam nas mais diversas esferas da vida cotidiana, como no século XIX, na literatura romântica, ao longo de todo século XX, no cinema com as ficções científicas, e também partir da década de 1990, na moda, refletindo diversas questões do mundo contemporâneo.

4.1 – O corpo e a moda

Foi também ao longo do século XX que o corpo passou a funcionar como um dos mais férteis terrenos dos cruzamentos entre muitas dessas diversas instâncias. A ciência, a tecnologia, o design, a moda, as artes e inúmeros outros setores produtivos, cujas políticas e economias são atravessadas por investimentos tão complexos quanto simplificadores, se instalaram nos entrelaçamentos entre a natureza orgânica, biológica e cultural do corpo (Castilho; Mesquita, 2015, p.7).

Conforme tratado anteriormente, a partir do século XX, o corpo passa a ocupar um lugar de grande destaque. Na arte, além de ser representado de diversas maneiras, também pode atuar como superfície, matéria-prima ou obra. Na medicina, ele é esquadrinhado, investigado e cuidado através de exames, procedimentos e medicamentos cada vez mais sofisticados, com a indústria farmacêutica ele passa a ser modificado internamente, e com a tecnologia ele pode ter suas capacidades aumentadas e pode até mesmo ser mais durável e resistente.

Com isso, no decorrer da dissertação, foi possível compreender o corpo e sua representação ao longo dos anos, visto que, segundo Lars Svendsen (2010, p.85), “o corpo tornou-se um objeto de moda especialmente privilegiado. Ele parece ser algo plástico que pode mudar constantemente”, podendo assim, ajustar-se à moda e ao que ela demanda.

As roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente. Isto se aplica não só ao corpo vestido, mas também ao despido ou, mais precisamente, o corpo despido está sempre vestido (SVENDSEN, 2010, p.87).

Para Svendsen (2010, p.86), o corpo possui uma ampla ligação com a moda, dado que, segundo o autor, “nossa percepção do corpo humano é influenciada numa medida assombrosa pelas modas prevalentes de cada época”. Isso se dá pelo fato de Svendsen acreditar que as roupas e o corpo estão sempre dialogando um com o outro.

Em sua obra *Moda, Uma Filosofia*, Svendsen (2010) explica que o corpo possui essa relação muito próxima com a moda em virtude das suas representações ao longo da história, pois anteriormente, aos aparatos tecnológicos de reprodução da imagem, as pinturas eram responsáveis por retratar o corpo humano e era por meio delas que este corpo era mostrado, logo, a moda de cada período exibia a imagem do humano.

Mesquita (2004) comenta que o corpo sem a roupa, de certa forma, perde a sua identidade, pois a vestimenta contribui para a materialização da subjetividade do sujeito. Em seu livro, Mesquita apresenta um ensaio do fotógrafo americano Greg Friedler, no qual pessoas são fotografadas com e sem roupas, sendo a partir deste ensaio que Mesquita conclui que:

A diferença gigante entre as duas imagens de uma mesma pessoa – com ou sem roupas – nos faz refletir sobre a subjetividade contemporânea, sobre o corpo e suas relações com a roupa e a Moda (MESQUITA, 2004, p.16).

Para Mesquita (2004), a forma de vestir, adornar e interferir em um corpo é uma forma de reproduzir a subjetividade do indivíduo, e que as particularidades de cada pessoa são expostas nessa composição sobre o corpo.

Por outro lado, o filósofo Giorgio Agamben apresenta que a nudez do homem está relacionada à teologia – com os conceitos e histórias teológicas moldados nas sociedades – pois, para o autor, “a percepção da nudez está ligada ao ato espiritual que a Sagrada Escritura define como ‘abertura dos olhos’ (AGAMBEN, 2014, p.93). Isso significa que após Adão e Eva experimentarem o fruto proibido e serem expulsos do paraíso, eles perdem a “glória de Deus, e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da pura corporeidade”, conclui Agamben (2014, p.94).

Que a graça seja uma veste e a natureza, uma espécie de nudez é enfatizado com ênfase por Peterson. Citando o provérbio alemão segundo o qual “a roupa faz as pessoas”, ele especifica que “não só as pessoas, mas o próprio homem é feito pela roupa (...) Por isso Adão é ‘vestido’ com a justiça sobrenatural, com a inocência e a imortalidade, porque só essa veste lhe

confere a sua dignidade e torna visível aquilo a que Deus o destinou através do dom da graça e da glória. (AGAMBEN, 2014, p.98-99).

Logo, Agamben mostra que esse entendimento teológico da nudez estrutura o pensamento contemporâneo do nu, já que o ato de tirar as vestes cria um certo constrangimento numa exposição ou em algum ambiente artístico, ou ainda está relacionada ao pecado, à libido, a algo que não pode ser público. Deste modo, o autor vai apresentando de diversas formas o corpo humano sem as vestes como algo que não é aceito, como faltando algo, para, então, justificar que a nudez nada mais é do que o corpo humano sem segredos.

Portanto, a roupa, os acessórios e todas as interferências que o corpo contemporâneo vem sofrendo fazem parte de uma forma de materialização de uma ideia, de um conceito, de um pensamento; conseqüentemente, a roupa pode ser a extensão do corpo humano.

É importante ressaltar que a área de atuação da moda – que vai muito além da função de suprir abrigo para o corpo – estende-se para o lado psicológico do indivíduo, deixando transparecer parte de seus interesses, preferências e temperamento (...) a moda é utilizada para explicitar a identidade, o estilo de vida e o grupo a que o sujeito pertence (PIRES, 2005, p.76).

A roupa cobre o corpo, e moda ressignifica o corpo. Os objetos utilizados para compor um visual fazem parte da subjetividade de cada pessoa; da mesma forma em que até mesmo o ator não escolhe um item de moda, ou de não querer algo que está na moda, também faz parte de uma forma de se expressar e se compor como indivíduo.

De acordo com Holzmeister (2010, p.112), foi ao longo dos anos 1990 que ocorreu uma mudança significativa na forma em que o corpo aparece na moda. O corpo passa a ser parte da criação do vestuário “em vez da tradicional visão de ‘cabide para as roupas’, e passou a ser visto como componente a mais no processo de criação e comunicação”.

Assim, para compreender essa mudança do corpo na moda, e também como a moda passa de indumentária para Moda, com o seu sistema definido e solidificado, é necessário voltar um pouco na história e entender como isso aconteceu.

4.2 – Contextualização histórica do desenvolvimento do sistema da moda

Alguns antropólogos classificam o início da utilização do vestuário como meio de proteção ao frio, embora muitas das grandes civilizações antigas surgiram em regiões tropicais, como nos vales do Eufrates, do Nilo e do Indo, compreende-se que o artifício de proteção contra o frio provavelmente não foi a principal razão para o uso da indumentária. Em algumas civilizações, é relatado o uso de adornos com o intuito de proteção mística, ou, baseada no relato de Gênesis, a utilização do vestuário deve-se ao pudor (LAVIER, 1989).

No entanto, para muitos pesquisadores, como Gilles Lipovetsky (1989), Lars Svendsen (2010), Giorgio Riello (2013), entre outros, o surgimento da moda acontece por volta do final da Idade Média, período em que a diferenciação do vestuário passa a ser apontada por meio da utilização de tecidos mais refinados para a nobreza e mais simples para a classe mais pobre. Essas diferenças são explanadas de forma que o vestuário deixa de ser apenas indumentária e passa a ser um meio de diferenciação, permitindo o início do surgimento do sistema da moda.

É justamente na Idade Média que o homem desperta de forma intensa para a possibilidade de adoção da indumentária enquanto prazer estético. Descobre-se assim, o fascínio do vestuário enquanto peça alegórica, pura fantasia, que sugere a preocupação com o belo, o sublime, a sedução, o prazer. Vestir-se então passa a atender uma necessidade estética (CIDREIRA, 2005, p.41).

Em sua obra *História da Moda*, Giorgio Riello (2013) explica que, a partir da expansão dos centros urbanos e o aumento da produção do comércio, e também do aumento de consumo, permitiram que a cidade fosse “o cenário perfeito para criação e representação de novas modas” (RIELLO, 2013, p.19), pois, nesse local, eram vendidos tecidos de melhor qualidade e os trabalhadores da região forneciam objetos da moda, entre eles roupas, relógios e joias. Além disso, é também o lugar (a cidade) onde o princípio da hierarquia medieval, no qual o status social de um indivíduo era determinado pelo nascimento, começa a ser posto em causa. No espaço urbano, ao contrário do feudo, a condição social é mais determinada pela riqueza do que pela origem (RIELLO, 2013, p.19).

Desta forma, o autor explica que o traje passa a ser uma forma de distinção entre classes, visto que na cidade a hierarquia era dominada pela condição social. Por isso, comerciantes e artesãos que possuíam bens e riquezas, apesar de não

fazerem parte de uma linhagem de importância, dispunham de dinheiro e, assim, fortaleciam-se perante a sociedade. Riello (2013, p.19) conclui que “a moda torna-se assim um instrumento de competição social numa sociedade fortemente hierarquizada”.

Complementando esse raciocínio, a autora do livro *Sentidos da Moda*, Renata Pitombo Cidreira (2005, p.41), explica que outro fator que contribuiu para a mudança da moda no período foi a diversificação nas formas, pois “as roupas começam a adquirir novas formas, deixando de lado, finalmente, a velha toga-túnica”, que, segundo a autora, manteve-se no vestuário por mais de 15 séculos.

Percebe-se, então, que a partir desse momento, a mudança passa a ser cultuada. O novo torna-se regra permanente dos prazeres da alta sociedade, o fugidio e o efêmero vão funcionar como estruturas constitutivas da vida humana. Podemos, então, dizer que este seria o primeiro passo em direção à instalação da Moda enquanto sistema (CIDREIRA, 2005, p.42).

Para exemplificar o surgimento desse sistema e sua constituição no decorrer dos séculos seguintes, o filósofo francês Gilles Lipovetsky, em sua famosa obra *O Império do Efêmero* (1989), divide a moda após a Idade Média em quatro períodos: moda aristocrática, moda dos cem anos, moda aberta e moda consumada. Esta divisão facilita no entendimento de cada período, levando em consideração os acontecimentos de cada época.

A Moda Aristocrática, explicada por Lipovetsky (1989), corresponde ao período marcado pelo fervor em torno da aristocracia, cuja “sociedade de corte, o status das classes aristocráticas, o desenvolvimento das cidades” fez com que o prazer fosse evidenciado, e o prazer de viver e o prazer de vestir-se fossem valorizados.

A promoção da individualidade mundana, o superinvestimento na ordem das aparências, o refinamento e a estetização das formas que distinguem a moda enraizaram-se em um feixe de fatores culturais do próprio Ocidente. (...) Essa moral do prazer aristocrático foi incontestavelmente um fator essencial no aparecimento do *Homo frivolous*: a moda é uma prática dos prazeres, é prazer de agradar, de surpreender, de ofuscar (LIPOVETSKY, 1989, p.70).

Para o autor, este prazer também está relacionado à mudança, pois “a moda não é apenas marca da distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença”, completa Lipovetsky (1989, p.71). Portanto, este período aristocrático envolve festas, cortejos, sensações e vontades, surgindo, assim, uma estetização da

vida por aproveitar os bons momentos em grandes festas, regadas de excentricidades, luxos e exageros.

E é neste período em que o corpo começa a ser olhado e evidenciado com o intuito de seduzir e encantar o sexo oposto. Segundo Lipovetsky (1989, p.75), “o vestuário empenha-se, assim, em exibir os encantos do corpo acentuando a diferença dos sexos”, por meio de roupas que evidenciavam a beleza delicada e cheia de curvas das mulheres, com o espartilho, ou, no caso dos homens, com o gibão estofado mostrando o tórax masculino, o que para o autor define o traje de moda como um instrumento de sedução entre os sexos.

Os valores da classe senhorial são superados e o que prevalece é a preciosidade galante. Não mais o homem forte, guerreiro e provedor, mas sim, o homem de boas maneiras, que possua qualidades literárias, de preferência, e que tenha um certo primor no ato de se vestir. É o ideal de verdadeiro cavalheiro que sabe cortejar uma mulher! (CIDREIRA, 2005, p.45).

Isso posto, entende-se que o vestuário está em consonância com o comportamento da época, refletindo as práticas do período. Para Lipovetsky (1989, p.76), é necessário evidenciar que a aparência da moda está relacionada também à aparência sensível da arte, a qual o belo merece ser observado, e as formas góticas de antes são substituídas pelos animais vivos, por jardins e belas paisagens. Por conseguinte, esses valores traduzem “a glorificação do mundo criado, a valorização das belezas do mundo humano e terrestre”, sendo possível por meio do traje interpretar e compreender a beleza do corpo.

Com a instalação do conceito da moda na sociedade, torna-se claro a importância em compreender o período de transição em que a Idade Média e a Era Moderna passaram a contribuir para a instauração do sistema da moda. Com isso, portanto, é possível compreender que, no período aristocrático, os símbolos do vestuário e seus códigos de comportamento começam a criar forma, concretizando o deslocamento do vestuário de apenas indumentária para moda.

A pesquisadora Cristiane Mesquita (2004) assinala que, com o início da Revolução Industrial no século XVIII, houve uma série de mudanças que colaboraram no processo de evolução da moda. Riello (2013, p.49) acrescenta que no século XVIII essa revolução foi um importante fator que modificou a moda como um todo. De acordo com o autor, “a Revolução Industrial está estreitamente ligada à revolução do consumo”, isto é, este período marca o início da moda como indústria, pois, além do desenvolvimento de maquinários, a moda também começa a ter

publicações em revistas e estar presente em “extratos cada vez mais amplos da população”, completa Riello (2013, p.51).

Passando do século XVIII para meados do século XIX, o fundador e também considerado pai da alta-costura, o inglês Charles Frerick Worth, iniciou o longo período de dominação da elite na moda, denominada por Lipovetsky como “a moda dos cem anos”. Worth se destacou por captar o desejo dos consumidores da época na França – país onde se consolidou –, mostrando sua riqueza e diferenciando-se das classes mais baixas.

Assim, foi por meio do vestuário que o estilista encontrou a forma de satisfazer a necessidade dos seus clientes, fazendo a moda surgir na era moderna, além de introduzir nas pessoas a dinâmica da moda como é conhecida até os dias atuais, incorporando e promovendo mudanças regulares, e compreendendo a importância de implantar identidade a sua marca. (CIDREIRA, 2005).

Neste período, a alta-costura foi responsável por possibilitar a valorização do consumidor através do vestuário, visto que a roupa desempenhava o papel de agente de distinção social. Para Riello (2013), a importância da alta-costura está além da produção e da diferenciação do luxo, pois, segundo o autor, o fervor da alta-costura reside no surgimento do estilista, do grande criador de moda, no caso, introduzido por Worth.

A alta-costura é algo mais do que a simples produção de luxo. Tudo isto acontecia já antes de meados do século XIX, embora se possa falar de alfaiates ou costureiras de alta classe nessa época, mas ainda não estilistas. A invenção do *couturier* é um dos episódios cruciais da história da moda e baseia-se num salto de classe e numa redefinição do papel do produtor (RIELLO, 2013, p.83).

O estilista se torna uma verdadeira celebridade – seu trabalho passa a ser conhecido e reverenciado, dado que seu nome se transforma em referência de qualidade e bom gosto, e suas criações são apresentadas dentro de uma certa teatralidade, como define Riello (2013).

De acordo com Crane (2006), a junção entre técnica e estilo proporcionava a perfeição das roupas trajadas pela elite. Estas eram minuciosamente observadas e analisadas em eventos sociais, e, em decorrência da quantidade de encontros públicos, fazia-se necessário o uso de trajes novos a cada local comparecido. Desta forma, complementando com a reflexão de Lipovetsky (1989, p.119), “reforçando a legitimidade do valor social das novidades”, ou seja, a idealização do novo através da lógica da valorização social e todo esse glamour era envolvido pelo nome do

estilista que confeccionava as peças – havia um certo entusiasmo com o que a criação de um determinado profissional representava.

Em seu livro, *Filosofia da Moda*, Georg Simmel (2008) explica que as classes altas desconsideraram uma tendência de moda a partir do momento que a classe inferior começa a imitar e ter acesso ao que está sendo usado, constituindo, dessa maneira, a produção do novo a favor da diferenciação.

E, por meio da disseminação do vestuário estabelecida pela classe alta que a moda francesa começou a influenciar mulheres de vários países, as pessoas que não possuíam poder aquisitivo para adquirir as peças acabavam por elas mesmas costurando ou então encaminhando para costureiras. Lipovetsky (1989) cita que a alta-costura gerou um processo de inovação estética, contribuindo para uma grande revolução comercial aliada à sedução do ato de consumir, isto é, havia um desejo por mudança sendo instigado, possibilitando o surgimento de diversos estilos e viabilizando o indivíduo a escolher pelo que mais o agradava.

No entanto, vale ressaltar que a alta-costura foi perdendo força ao longo dos anos devido à rápida expansão da produção em larga escala, em decorrência do avanço no maquinário para a confecção de peças, o que possibilitou o consumo em massa. Com a expansão da produção em grande escala, as roupas tornaram-se mais acessíveis para as pessoas, deixando a moda mais “democratizada”, incorporando a ela um papel social (SVENDSEN, 2010). Porém, de 1860 a 1960, a alta-costura esteve no topo com alguns altos e baixos, sempre se reinventando e sendo portadora das novidades. A partir dela, a indústria da cópia foi se fortalecendo em virtude do grande número de pessoas que se interessavam pelos modelos lançados pelos grandes criadores de moda, entre eles, no início, Worth, Paul Poiret e Elsa Schiaparelli⁶, até os mais contemporâneos, como Chanel, Balenciaga, entre outros, até o grande último sopro de novidade da era da alta-costura, como Dior, com o seu “new look” (RIELLO, 2013).

Pode-se dizer que no “século da moda” alta-costura e moda de massa se colocam nos extremos de um *continuum* e não em oposição. A alta-costura tem a capacidade de ser fonte de inovação, laboratório de criatividade e experimentação, enquanto a produção de massa é capaz de fazer face às exigências de uma população em expansão cada vez mais desejosa de participar do consumo (RIELLO, 2013, p.99).

⁶ Segundo Riello (2013, p.87), “se Worth foi o pai da alta-costura, o francês Paul Poiret pode ser considerado o filho prodígio”. Como Worth, Poiret fortalece essa visão de estilista celebridade, “a sua figura pública é sua mais alta criação”, enquanto que Elsa Schiaparelli aproximou a moda da arte influenciada pelo surrealismo dos anos 1920, pois ela “estabelece colaborações profundas com pintores e escultores” (RIELLO, 2013, p.91).

Entretanto, com a chegada dos anos 1960, a alta-costura começou a perder força e foi substituída pelo “prêt-à-porter” (pronto para vestir), tornando-se “num período de poucos anos a nova alma do sistema da moda europeu e mundial”, afirma Riello (2013, p.102). Ele explicando que esse novo modelo permite que ocorra um certo equilíbrio entre a alta-costura e a moda de massa, pois “o sistema produtivo assume uma variedade de matizes que não tinha anteriormente, propondo alta qualidade a preços acessíveis”, completa.

Segundo a socióloga Diana Crane, em seu livro *A Moda e Seu Papel Social* (2006), o império da alta-costura é substituído por três novas categorias que definem o estilo a seguir: 1) moda de luxo, feita sob medida; 2) prêt-à-porter, que é produzido em massa, mas que engloba desde as roupas de grandes marcas com custos mais altos até peças mais baratas que fazem parte das cadeias de lojas; 3) moda de rua, denominada “moda de consumo”, composta por diversos grupos de consumidores de diversos grupos sociais em todos os níveis, permitindo que a moda não seja mais definida pelos gostos da elite, ocorrendo, assim, uma certa “democratização da moda”.

Estabelecendo a moda a partir dos anos 1960, o prêt-à-porter começou a ganhar força após a Segunda Guerra Mundial, em virtude da alta taxa de natalidade do período de 1954 à 1965, dobrando o número de crianças, fazendo com que surgisse um número enorme de jovens buscando menos a perfeição estabelecida pela alta-costura e desejando mais espontaneidade e originalidade.

Consolidado, o prêt-à-porter se impõe com uma nova safra de criadores: Cacharel, e seu elegante chemisier, Mary Quant com sua famosa mini-saia, Emmanuelle Khanh, André Courrèges, com cores pastéis e saias curtíssimas, Yves Saint Laurent e seu smoking feminino, entre outros; e pela emergência do elemento jovem no mercado (CIDREIRA, 2005, p.54).

Então, como afirma Suzana Avelar, em sua obra *Moda: Globalização E Novas Tecnologias* (2011), os estilistas passam a criar roupas para as grandes massas e não mais copiar a alta-costura; as tendências de moda se pluralizam, tanto as ruas quanto a alta moda acabam definindo novos estilos e modas. Segundo Lipovetsky (1989), este momento é definido como “moda aberta”, pois está relacionado ao fortalecimento do prêt-à-porter e ao aumento da lógica industrial no setor de vestuário, contribuídos pelo desejo do consumidor em se vestir com objetos da moda, tornando-a mais democratizada, completa Cristiane Mesquita (2004).

Os estilistas tanto do prêt-à-porter quanto os da alta-costura começaram a buscar mais o que se passava nas ruas. De acordo com Mesquita (2004, p.30), “não só como fonte de inspiração para a moda, mas também com o desejo de que a moda ‘apareça’ de fato, nos corpos das pessoas”, visto que, a partir desse período, inicia-se uma inversão da moda, em que o seu processo de democratização, como afirma a autora, “vai levar a linguagem *fashion* a um maior número de pessoas. Porque a moda, agora, pode custar menos e ser produzida e vendida em maior quantidade e variedade” (MESQUITA, 2004, p.30).

É importante salientar que o prêt-à-porter possui um status superior ao da confecção tradicional referente ao século XIX, uma vez que, apesar da escala de produção ser igualmente industrializada, este sistema dispõe do valor de “moda” apresentando novas tendências, enquanto que a confecção industrial, por outro lado, muitas vezes apresentou falhas na execução das peças, como acabamento e qualidade (LIPOVETESKY, 1989).

De acordo com Lipovetsky (1989, p.133), “a era do prêt-à-porter coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente, euforizada pelo novo e pelo consumo” em decorrência da valorização do bem-estar, do lazer e da felicidade; para o autor, a cultura hedonista somada à cultura jovem consolidam esse período e permitem a estetização da moda.

Parava Avelar (2011), ao longo da década de 1970, a moda passa a ser cada vez mais influenciada pelos movimentos das ruas, do dia a dia e dos costumes da massa em geral; a publicidade, as revistas e a televisão colaboram para a difusão da moda e de estilos. Complementando essa ideia, Cidreira (2005, p.54) explica que “o ritmo das mudanças se acelera ainda mais. Jovens criadores despontam no mundo da moda” e que é nesse período que o entendimento a respeito do significado da palavra “grife” se dissemina.

Além disso, o surgimento das mais diversas tribos marcam essa década, com diferentes estilos e ideias. Mesquita (2004) explica que os diferentes grupos que marcam essa época podem ser definidos como “antimodas”, pois não seguem tendências; na verdade, eles confrontam e discutem o que está na moda, criando seu próprio estilo.

Segundo Pires, o movimento punk faz parte de um nicho de pessoas que manifestava-se contrário aos padrões da época, possuindo uma estética agressiva com roupas rasgadas, cabelos moicanos – eles buscavam chamar a atenção com o

intuito de “chocar e de denunciar os problemas vividos por jovens da periferia” (2005, p.74).

Em contrapartida, nos anos 1980, o que imperava era a beleza relacionada a uma vida saudável, pois modelos como Naomi Campbell, Linda Evangelista e Cindy Crawford faziam parte do imaginário coletivo de beleza. Elas estrelavam inúmeros desfiles, campanhas e editoriais de moda, e, junto a isso, as roupas de ginástica e os hábitos saudáveis estavam em alta, somados ao desejo da elegância e do bom gosto a partir do que a moda e os grandes estilistas ditavam – o luxo e o glamour voltavam ao destaque.

O padrão de beleza estampado nas revistas e editoriais ou idealizado para as passarelas exigia rosto com proporções equilibradas e traços delicados para um corpo ao mesmo tempo longilíneo e curvilíneo, alto e gracioso (HOLZMEISTER, 2010, p.15).

Além da beleza das modelos com padrões esculturais gregos, o período da década de 1980 foi marcado pelo “triumfo da marca”, como destaca Riello (2012), pois, para o autor, “a marca nasce da exigência de segmentar, diferenciar e distinguir produtos que entram no mercado do consumo em quantidades cada vez mais elevadas” (RIELLO, 2012, p.107). A marca vira o código definidor não apenas de estilo como também de qualidade, além de exclusividade. O consumidor passa a utilizar peças de marcas para se definir pertencente de um determinado grupo, permitindo que as ideias e valores expressados por essas marcas façam parte de sua construção social.

Portanto, é possível notar que, ao longo dos séculos, a moda passou por diversos períodos que foram colaborando para a concretização do seu sistema como um todo, isto é, da forma como ela funciona e atinge a população até seus mecanismos. Todo o caminho mostrado até este momento elucida o que está por vir, que é a solidificação desse sistema, chamado por Lipovetsky de “a moda consumada”.

4.3 – Moda consumada: consumo e globalização

De meados do século XX até o presente, a moda vai se pluralizando em estilos e alcançando mais consumidores com lojas que vendem a preços mais acessíveis e que trazem um grande número de novidades semanalmente, como, por

exemplo, as gigantes do *fast-fashion* (mais conhecidas como lojas de departamento no Brasil), com Renner, Riachuelo e a gigante de alcance mundial, Zara.

Essas lojas oferecem ao consumidor uma gama enorme de produtos variados e para todos os gostos. Há mais de dez anos a Renner mantém o slogan: “Você tem seu estilo, a Renner tem todos”, mostrando que nesta loja o indivíduo consegue compor o seu visual seguindo suas preferências de acordo com a sua subjetividade.

Este cenário faz parte da perspectiva de uma sociedade pautada pelo consumo, pelo desejo de consumir um objeto, uma imagem, uma ideia. E a moda conduz o sujeito a se encontrar por meio do consumo em uma sociedade na qual o indivíduo pensa cada vez mais em si e busca, por meio do consumo, ser feliz e se realizar – a moda oferece isso em diversas formas de efetivar o consumo simbólico.

Os objetos funcionam como sistema de informação estabelecendo relações, reproduzindo mensagens, definindo hierarquias (quem tem mais dinheiro, quem sabe mais, quem tem melhor desempenho, quem é mais talentoso) (...) O consumo simbólico, que está baseado na ideia de que produtos servem como símbolos, que são avaliados, comprados e consumidos pelo seu conteúdo simbólico (MIRANDA, 2008, p.22).

O conceito de consumo simbólico, apresentado pela autora do livro *Consumo De Moda: A Relação Pessoa-Objeto*, de Ana Paula de Miranda (2008), refere-se ao objeto possuindo uma rede de significações que vão além do artefato com apenas a sua funcionalidade. Como exemplo, temos um casaco, para esquentar-se do frio, possuindo essa peça uma rede de significações que auxiliam o indivíduo a compor sua subjetividade, seja pela identificação com a marca, pelo ambiente da compra que incita o interesse de determinado tipo de consumidor, pelo valor estético da peça, ou também por aquilo que determinada peça representa.

Todos esses pontos abordados acima surgem em diversas facetas do universo da moda, por exemplo, uma determinada marca de moda, seja de alta-costura ou prêt-à-porter, que define o público que quer atingir e foca em criar sua história por meio de imagens, publicidades e até mesmo associando-se a filmes, novelas e personagens para atingir seu público-alvo; esse processo é pensado detalhadamente para que ocorra o êxito. A imagem que essa marca deseja passar também faz parte de uma rede de significações que atraem e condicionam o consumidor a querer fazer parte deste universo por ela abordado.

O vestuário é dos objetos de consumo onde parece estar clara a personalização do consumo. Tal personalização repousa principalmente na escolha, no vasto universo de estilos. A opção que leva à escolha ultrapassa a necessidade, a função de uso; a escolha personaliza, distingue dos outros (MIRANDA, 2008, p.99).

O objeto de moda corporifica a subjetividade do indivíduo por meio de ideias, imagens e uma série de associações com os mais diversos temas. Na sociedade contemporânea, a moda constrói a imagem que comunica, que informa e que transmite o desejo pessoal de uma pessoa ou de um grupo, ou até mesmo de uma cidade ou país, pois, como Avelar explica (2011, p.26), “quando associada à vestimenta, a moda evoca simultaneamente dois aspectos: generalidade e especificidade”. Para autora, isso se deve ao fato de ocorrer uma dinâmica de imitação de algo, ou diferenciação de individualizar-se.

Para a historiadora Mara Rúbia Sant’Anna, em seu livro *Teoria Da Moda: Sociedade, Imagem e Consumo* (2009), “o vestuário proporciona o exercício da moda, e esta atua no campo do imaginário, dos significantes; é parte integrante da cultura”, portanto, entende-se que o componente fortalecedor do sistema de moda basicamente é o consumo e criar o desejo no indivíduo de consumir – esse processo é facilitado por especificidades da era pós-moderna.

No século XIX, o processo iniciado com a alta-costura exibindo valores intrínsecos aos de roupa – como qualidade, originalidade, exclusividade, status, novidade, entre outros – continuou no século XX, perdurando até os dias atuais. No entanto, o mundo da moda foi se modificando e agregando novos discursos e até mesmo repensando o modelo de consumo desenfreado e focado apenas na satisfação pessoal. O catalizador da moda – o consumo – gera um grande fluxo de dinheiro, logo, faz-se dela um vasto mercado muito rentável. Marcas de luxo hoje fazem parte de grandes conglomerados responsáveis por uma extensa lista de luxuosas grifes; um estilista sozinho não consegue mais seguir em frente sem apoios ou patrocínios, tampouco sem o suporte do grande mercado global, por isso, o apoio do mercado é imprescindível.

De acordo com Diana Crane, em seu livro *Ensaio Sobre Moda, Arte e Globalização Cultural* (2011, p.267), “a indústria da moda se globalizou, as tendências da moda tornaram-se mais numerosas e ficou mais difícil prever os gostos dos consumidores”. Desta forma, é possível entender o sucesso das gigantes do *fast-fashion*, que contrariamente à alta-costura, seguem em um modelo de vendas mais barato e mais competitivo, porém, como conseguem atuar em diversos segmentos abrangendo um grande número de consumidores, atuam em grandes escalas, enquanto que a moda de luxo segue em um modelo de venda mais exclusivo.

Segundo Avelar (2011), é a partir da globalização que ocorre uma desterritorialização dos meios de produção, pois eles não estão mais centrados em um único polo. Com a ciência e a tecnologia facilitando o fluxo de comunicação e o acesso às redes, houve uma pluralização cultural em virtude “dos meios de comunicação digitais que intensificam a comunicação e a dispõem em formatos passíveis de interação imediata”, afirma Avelar (2011, p.87).

A cultura global resulta de simbologias universais que se formam, se fragmentam e tornam a se formar incessantemente, em curtos períodos. Vemos hoje o surgimento de uma cultura homogênea – ou de simbolismos reconhecidos em todo o globo –, auxiliando na construção de uma memória coletiva mundial, intensificada pelos meios de comunicação digital (AVELAR, 2011, p.88).

Complementando, Avelar (2011, p.88) explica que ocorre uma “internacionalização de símbolos dada pelo consumo”, visto que todos estão conectados às redes globais de informação, e o que acontece nos mais variados lugares pode ser acessado por alguém que possua qualquer meio de comunicação. Portanto, tanto a moda de luxo quanto a mais acessível das lojas de departamento funcionam e têm mercado, enquanto que a alta-costura tem um número menor de consumidores, porém, com preços elevadíssimos que geram um montante alto. A moda do segmento de *fast-fashion* possui um número enorme de consumidores a valores mais acessíveis, e é tão rentável quanto.

O que mais uma vez fortalece esse segmento, que possui um modelo de negócio favorecido pela lógica do consumo rápido e de maior novidade, é que ele conta com grandes centros de distribuição, conseguindo produzir e apresentar novidades com uma frequência maior. Em um artigo publicado pelo site inStyle, de 2016, pelo jornalista Renato Cunha, a Terceira Revolução Industrial na moda é exatamente o fortalecimento das grandes lojas de departamentos com seus modelos de negócios, e isso ocorre, segundo o jornalista, pela introdução da tecnologia da informação no processo de produção.

Para Mesquita (2004), esse processo é a exemplificação do efêmero citado por Lipovetsky anteriormente, pois, com a internet, por exemplo, o indivíduo acompanha o que acontece em um desfile no momento em que o mesmo está acontecendo do outro lado do mundo, e assim, o que está sendo apresentado ali como novo deixa de ser novo no momento em que a pessoa assiste. Não há novidades que perdurem. Esse processo auxilia no aumento da produção de peças; se um dos grandes atrativos da moda não é apenas a vestimenta em si, mas sim a

questão do novo – de usar algo novo –, comprar um item novo, conseqüentemente, com a globalização, esse processo é acelerado, pois, para gerar novidade em um mundo conectado às redes, é necessário que a velocidade de produção aumente, gerando, assim, a necessidade de criar “coisas novas”.

Potencializando o desejo do novo, e conseqüentemente do efêmero, em que tudo é passageiro – e para se ter uma novidade, é preciso sempre estar alimentando o mercado comprando novos itens –, a individualidade é um grande catalizador do consumo na moda, já que o indivíduo busca se expressar por meio de suas roupas, acessórios etc.. Portanto, conforme Svendsen (2010, p.135), “o consumo é um campo privilegiado para o cultivo do ‘eu’, porque este se forma numa interação com objetos”, fazendo com que essa interação possibilitada pelos objetos de consumo, permitem que o sujeito construa seu ‘eu’ por meio de símbolos intrínsecos a esses itens.

De acordo com Mike Featherstone (1995, p.31), “as pessoas usam mercadorias de forma a criar vínculos ou estabelecer distinções sociais”. Desta maneira, para o autor, somado a isso há também o consumo emocional, que movimenta o indivíduo a se sentir saciado pela compra, com o prazer de possuir determinado item, visto que sonhos e desejos são “celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos”, completa.

Somado à criação de novas peças e de uma imagem atrativa, as marcas buscam também atrair o seu consumidor no espaço de compra, permitindo que ele se sinta em um ambiente facilitador para a sua compra, que seja agradável e que se identifique com o espaço e, conseqüentemente, com a marca. Esse ambiente, muitas vezes, difere-se das lojas de departamento, por buscar um consumidor mais específico e que queira encontrar-se ali naquele ambiente e naquela marca.

Muitas marcas, para atrair um público menor e mais restrito, utilizam o discurso de diferenciação, exclusividade, qualidade, utilizado pelas grandes grifes de luxo, diferentemente das peças produzidas pelas lojas de departamento, que podem muitas vezes apresentar uma qualidade inferior, fortalecendo o discurso de marcas que focam em um público mais específico, com produtos de maior qualidade oferecidos em um ambiente diferenciado.

O consumo de moda faz parte de uma grande cadeia de negócios, focada em atrair cada vez mais consumidores e adeptos a seguir ideias e conceitos associados

a grandes marcas, entretanto, neste mundo competitivo, vão surgindo novos segmentos e a moda vai se reciclando, e consumir por consumir passa a ser questionado também como modelo de negócio.

4.4 – De 1990 aos dias atuais: a moda das passarelas apresentando a vanguarda

Em um mundo globalizado tumultuado, com uma infinidade de opções de consumo, marcas, lojas etc., o que é novidade? Ainda existe algo novo? No caso, o novo fica por conta da forma que o criador traz a sua coleção; não são apenas as tendências do que se deve produzir para as pessoas vestirem, mas a forma como se apresenta a sua coletânea. Em um trecho de sua obra, Crane apresenta uma fala do estilista Christian Lacroix:

Eu revivo aquilo que quero e aquilo que penso que as mulheres desejam reviver. Cada um dos meus vestidos possui um detalhe que pode ser claramente ligado a algo histórico, algo de uma cultura passada. Não inventamos nada (CRANE, 2006, p.306).

No trecho acima, o estilista explica sua forma de criação a partir do que ele sente do seu público; Crane (2006, p.306) complementa que essas peças mostram a visão criadora do estilista, mas que raramente trazem uma novidade de fato. Para autora, as novidades ficam por conta das vanguardas da moda, dos estilistas que buscam prender a atenção de seu público de variadas formas, trazendo questionamentos e debates às passarelas. Esse lugar é ocupado principalmente pela alta-costura e pelas grifes de renome do prêt-à-porter, desde os anos 1990 até os dias atuais.

Para Crane (2006, p.308), na moda, o termo vanguarda refere-se à utilização de peças referentes ao vestuário, de diversas formas diferentes, modificando os “significados usuais atribuídos a itens específicos do vestuário”, ou a empregar uma nova utilização a um objeto que não tem relação com a moda em si.

O vanguardista viola as expectativas da plateia. (...) Peças de arte consideradas de vanguarda às vezes apresentam conotações políticas ou sociais que criticam aquelas da cultura dominante ou divergem delas. Da mesma forma, estilistas de vanguarda tentam revelar e comentar as implicações da moda de luxo ao propor criações que desafiam deliberadamente a habilidade artesanal perfeita da alta-costura (CRANE, 2006, p.308).

Com isso, a autora conclui que a forma de destaque de muitos estilistas entre os anos 1980 e 1990 foi a vanguarda como estratégia “para se lançar e obter reconhecimento nesse meio”, afirma Crane (2006, p.308). No entanto, vale destacar que a vanguarda na moda não é algo exclusivo desse período, tendo aparecido anteriormente com diversos estilistas, inclusive com vários que uniam moda e arte. Assim mesmo, nesse trecho há referência aos estilistas que se utilizaram de criações inusitadas para uma espécie de autopromoção, buscando chamar a atenção para o seu trabalho em um momento de muita competitividade no mercado.

Assim, é possível compreender como as questões dos anos 1990 nos âmbitos sociais e políticos passaram a fazer parte das passarelas e editoriais de moda, somado ao interesse de chamar a atenção do público e da imprensa para outras questões além da roupa. O estilista vanguardista obtém seu reconhecimento a respeito da sua criatividade e originalidade a partir da sua ousadia nas coleções de roupas como também na forma de apresentá-las.

A novidade relacionada à sensação de algo novo na moda fica na sua própria desconstrução e reflexão, pois, da mesma forma que o consumo cresce e o prestígio das grandes marcas também, em uma contramão a esse movimento, surgem criadores de moda repensando as mais diversas questões do mundo contemporâneo.

A moda espelha a realidade e o espetáculo *fashion* funciona como gatilho sensível para pensar essa mesma realidade a partir de subjetividades e exageros, em especial o nicho classificado como vanguarda ou underground: na passarela, foge ao ritmo tradicional e monótono; nos editoriais de revistas as campanhas publicitárias desconstrói a imagem idealizada pela massa como bela e perfeita (HOLZMEISTER, 2010, p.91).

Crane (2006, p.309) exemplifica esse cenário com a estilista japonesa Rei Kawakubo, que, segundo a autora, “criava roupas que ilustravam a antítese dos valores criados pela tradição da alta-costura”, uma vez que a alta-costura sempre foi reverenciada por seu trabalho artesanal de qualidade impecável. Em sua coleção, Kawakubo trouxe à passarela roupas sem acabamentos, com furos, defeitos e totalmente assimétricas.

Outro estilista bastante conhecido por sua habilidade de confrontar a moda, Martin Margiela, criava “novos modelos a partir de pedaços recortados de roupas de segunda mão”, afirma Crane (2006, p.309). O estilista buscava chamar atenção para o ciclo da moda de novas criações a cada coleção, trazendo à reflexão a

necessidade da utilização de tecidos, modelagens e peças novas utilizando coisas “velhas”.

Com os anos 1990, tem início um novo tempo da moda; de uma forma geral, foi uma década de muitas mudanças em todos os setores, e sem dúvida na moda não seria diferente.

Em virtude dos questionamentos e dúvidas a respeito da chegada do novo milênio, os territórios ficaram incertos; as perguntas sobre até onde a tecnologia iria chegar e como seria a sociedade do futuro fizeram parte do imaginário da época.

A década de 1990 segue o fluxo dos filmes de ficção científica lançados ao longo dos anos 1970, e principalmente as grandes produções dos anos 1980 questionando a humanidade e de que forma todos os avanços tecnológicos podem modificar a vida humana.

Na moda, o glamour e a beleza exaltados ao longo da década de 1980 é trocado por uma estética denominada de *heroin chic*, como aponta a autora do livro *O Estranho na Moda*, de Silvana Holzmeister (2010). Nesta obra, é apresentado para o leitor o período em que a moda passa a questionar seus próprios padrões, discutindo e repensando o seu próprio sistema, além de trazer a discussão dos lados obscuros da sociedade.

Este processo refletia, e de certa forma indagava, alguns pontos que a própria moda exaltava. Como explica Lipovetsky (1989), é a partir deste período que o sistema da moda se solidifica, sendo definido como moda consumada. Para o autor, a moda passa a ser constituída por três pilares de funcionamento: efemeridade e individualismo – já comentados anteriormente – e o esteticismo.

Lipovetsky (1989) explica que a efemeridade é determinada pela questão do tempo, da velocidade em que tudo está acontecendo, do fluxo intenso de informações em tempo real, facilitado pelas mídias de comunicação em geral e também pelas redes de internet. Já a individualização faz parte de um processo que vem acontecendo e que agora, de acordo com a teoria do filósofo, refere-se à busca do indivíduo por encontrar-se, fazer parte de um determinado grupo ou distinguir-se perante a sociedade, sempre focado em satisfazer seus desejos pessoais.

Por último, e também muito importante para esta pesquisa, o esteticismo, que é representado pelo glamour do mundo da moda. Mesquita (2004) complementa explicando que, a partir dos anos 1990, “a moda tornou-se apenas mais um dos muitos palcos contemporâneos”. Ou seja, para a autora, a moda se junta ao cinema

e à televisão, além de passar a materializar conceitos e ideias. Ademais, para ela, “estilistas, modelos, fotógrafos etc. criam um espetáculo à parte”, com marcas seduzindo os consumidores por meio de imagens atraentes, consolidando o período que está por vir como a *era da imagem*, e que, “a imagem de moda dos anos 1990 habita em terrenos menos aprisionados a roupa em si e mais ligados à sensibilidade do espectador, à sua subjetividade”, completa Mesquita (2004, p.36).

Ainda assim, vale ressaltar que esse sistema explicado por Lipovetsky e exemplificado por outros autores aqui citados foi se consolidando ao longo de muitos anos. Contudo, na década de 1990, enquanto de um lado acontecia certa glamorização da moda, de outro, marcas e estilistas questionaram esse universo do consumo e da satisfação do desejo através desse consumo desenfreado.

Segundo Holzmeister (2010), nessa década, “emergiram no cenário da moda temas como as drogas, a morte, os fantasmas, os suicidas, os excluídos”, confrontando padrões de beleza e comportamentos pré-estabelecidos advindos de uma sociedade “perfeita”, trazendo também ao debate pontos que para muitos eram ignorados e até mesmo mascarados.

Em uma espécie de respaldo a essa dicotomia, havia a síndrome do final do século, mergulhada em dúvidas e pessimismo a partir da ocorrência de guerras, pobreza, pragas, desastres ecológicos, profecias sobre o fim do planeta. A moda captou a energia da década transformando-a em imagem e tendo como suporte o corpo (HOLZMEISTER, 2010, p.16).

Para Holzmeister (2010, p.16), o corpo neste período “dá suporte para a criação não só de roupa, mas da imagem intoxicada pelo imaginário social”, pois ele aparece magro, doente, desajeitado e machucado. O visual *heroin chic* representa esse período no qual as drogas apareciam em discussão por diversas celebridades serem derrotadas por elas, como o icônico cantor Kurt Cobain, da banda Nirvana. O *heroin chic* fazia parte de um momento mais realista da moda, que “visava ultrapassar limites ao aproximar as imagens de moda da cultura de rua interpretada do ponto de vista do vício, da violência”, afirma Holzmeister (2010, p.32). Esse movimento sofreu influência do punk e do grunge, estilo musical advindo de Seattle nos EUA, que conquistou diversos estilistas e chegou às passarelas como estilo de roupa.

Nos anos 1980, as passarelas eram dominadas por modelos com corpos altíssimos e cheios de formas; já na década de 1990, o ícone das passarelas era Kate Moss, modelo inglesa magérrima que media em torno de 1,70 m,

transformando-se na “queridinha” da época. E foi nesse período que a discussão das modelos anoréxicas começou a assolar o mundo da moda; o visual exigido para as modelos era de um corpo magérrimo e sem curvas, fazendo com que governantes, como Bill Clinton intercedessem exigindo que o mundo da moda parasse de enaltecer a magreza excessiva e o uso de drogas como algo interessante, afirma Holzmeister (2010).

Em razão disso, a imagem de beleza dos anos 1980 é confrontada pelo padrão de extrema magreza incorporado na década seguinte – “o belo confundiu-se com o feio e as imagens de moda, ao mesmo tempo que encantavam e causavam repulsa”, explica Holzmeister (2010, p.118).

Moda é sonho que veste a realidade, é desejo, atitude, expressão pessoal e disfarce. Moda é imagem, constrói imagens, confunde-se com as imagens da mídia, constrói-se com as imagens de marketing (MESQUITA, 2003, p.31).

A imagem de moda aqui abordada será a dos desfiles dessa década em diante, visto que passam a dialogar com os acontecimentos da época. Inclusive, com o realismo se confrontando com a ficção científica apresentada pelo cinema, exemplificado pelo filme *Blade Runner*, e nos debates filosóficos, como já apresentado, a discussão se iniciava no período sobre o homem e a máquina; entre eles o ensaio de Donna Haraway, e também com os temas envolvendo o hibridismo entre máquina e organismo.

Um dos ciborgues apresentados na época apareceu no desfile de Thierry Mugler, na coleção outono-inverno 1995-1996, intitulada *Robot couture silver cyborg suit*. Na coleção, o estilista apresenta vestidos, capas e transparências servindo de invólucro para um corpo ciborgue, metade homem metade máquina.

No mundo de ficção científica do estilista, a performance e o grand finale foram recursos utilizados para garantir o impacto na passarela. Escondida sob uma ampla capa de cetim duchesse violeta, luvas e um imenso chapéu, a modelo iniciou o strip-tease que revelou, primeiro, um sexy vestido de noite de musselina preta e, finalmente, seu corpo robô (...) A imagem leva à leitura da exacerbação da mulher-objeto, moldada por cirurgias estéticas, programas de treinamento e substâncias químicas (HOLZMEISTER, 2010, p.89).

No desfile apresentado por Mugler, a referência da criação da mulher “perfeita” em busca de um corpo perfeito aparece no formato do imaginário da época, em uma estética um tanto robotizada como nos filmes daquele tempo – a ideia de chegar nesse ideal de perfeição é exemplificada pelo corpo metalizado delineando as curvas do corpo feminino.

Ests desfile é uma forma de exemplificar a materialização de um conceito dentro da moda, contribuindo para a afirmação exposta anteriormente, de que a moda nos anos 1990 transporta a roupa para além de uma simples peça no guarda-roupa; transporta para um item cheio de significados, seja por meio do nome do estilista vinculado a uma determinada marca ou pelo grande espetáculo idealizado por esses mesmos estilistas que contam histórias, fazem releituras de temas já debatidos por outros setores – como cinema –, discutem e abordam questões do mundo contemporâneo.

Figuras 23 e 24 - Desfile Thierry Mugler



Fonte: Thierry Mugler, *Robot couture silver cyborg suit* (1995). Coleção Outono-Inverno.

No final da década de 1990, a coleção primavera-verão criada pelo estilista Alexander McQueen (1969-2010) pode elucidar esse momento em que a moda, além de apresentar roupas e ideias, também se unia à arte com uma linda performance na passarela.

O marcante desfile de 1999 apresentado por McQueen, foi seu décimo terceiro desfile em sua marca homônima, inclusive, o nome do desfile foi *Nº 13*. Segundo Susannah Frankel, na reportagem *The magnificent impact of Alexander McQueen S/S 99* (2016), do portal online AnOtherMag, oriundo da revista americana Another Magazine, o desfile “foi o tributo mais aberto de McQueen ao Movimento de Artes e Ofícios, cujos principais protagonistas o interessaram ao longo de sua

carreira”⁷. A jornalista explica que Londres desde meados do final da década de 1990 foi um ambiente em que moda e performances artísticas se encontravam com criações e performances bem inusitadas.

Figura 25 - Shallom Hallow no desfile de Alexander McQueen.



Fonte: Alexander McQueen, Nº13 (1999). Coleção primavera-verão.

McQueen ao longo da sua carreira sempre buscou inovar e até mesmo chocar por meio de criações. Em um outro artigo para o portal online da revista Vogue, McQueen diz: “Eu sei que sou provocativo. Você não precisa gostar, mas precisa reconhecer isso.”⁸ E certamente nesse desfile não foi diferente. O estilista fez uma apresentação em torno de 20 minutos com os mais variados modelos de roupas, tendo dois grandes momentos: primeiro, começando pelo final de sua apresentação, a ex-bailarina Shallom Hallow, dançando em um disco que rodava no meio da passarela entre dois robôs contratados de uma fábrica de automóveis que esguichavam tinta preta e amarela sobre o vestido trapézio branco da modelo. Essa performance foi inspirada na exposição de arte de 1991, de Rebecca Horn, High Moon.

Muitos jornalistas consideram o momento à frente de seu tempo, iniciando essa interação entre máquina e homem nas passarelas e prevendo o que viria a acontecer nos anos seguintes. No entanto, vale ressaltar o outro momento de

⁷ Reportagem disponível em: www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99

⁸ Reportagem disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen

grande destaque do desfile de Alexander McQueen, que é a ex-atleta paralímpica e atualmente modelo Aimee Mullins, a qual entrou nas passarelas trajando duas próteses de madeira entalhada que mais pareciam botas do que próteses. Para Mullins, esse momento representou um novo momento da moda, no qual foi apresentada a diversidade na passarela, pois, para a modelo, o importante para ela em participar do desfile foi apresentar um corpo com uma diferença de forma mais normal e menos relacionada ao estranho, assim, questionando os padrões de beleza estabelecidos até então.

Figura 26 - Aimee Mullins no desfile de Alexander McQueen.



Fonte: Alexander McQueen, *Nº13* (1999). Coleção primavera-verão.

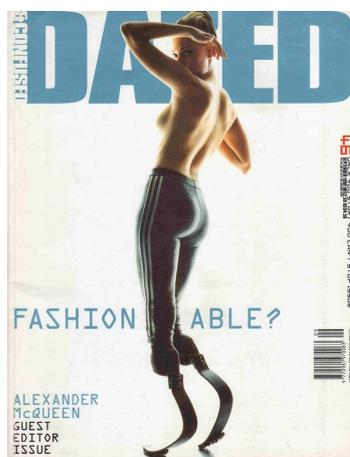
Segundo Frankel (2016), em uma entrevista Mullins disse que “eu quero ser vista como bonita por causa da minha deficiência, não apesar disso”, e que participar daquele desfile para ela foi uma forma de mostrar a beleza de um jeito diferente. Ela ainda completa que não quer “salvar o mundo”, mas afirma: “Eu suponho que a ideia é mostrar que a beleza vem de dentro”⁹.

Por causa disso, a partir daquele desfile pôde-se notar a apresentação de dois momentos significativos: a interação entre a modelo e as máquinas e a apresentação de Aimee Mullins no mundo da moda, apesar de que a modelo já

⁹ Reportagem disponível em: www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen

havia sido capa da revista Dazed and Confused, em 1998¹⁰, em um editorial feito pelo próprio Alexander McQueen, porém, foi após o desfile que ela passou a ser mais conhecida e a fazer mais trabalhos na moda. Além disso, esse desfile desenha bem o momento de reflexão da época a respeito da noção do “agora”, estampando o vestido no momento e advindo da interação com o computador pessoal, com as máquinas e a tecnologia, como também apresentando um corpo diferente do padrão de beleza, mas tão atrativo quanto, já que após o desfile muitas pessoas queriam aquelas próteses de madeira.

Figuras 27 e 28 - Capa e foto do artigo da revista Dazed, por Alexander McQueen.



Fonte: Aimee Mullins para a Dazed & Confused, *Fashion-able* (1998).

¹⁰ O ensaio era uma reflexão sobre moda e beleza física, apresentando uma nova percepção de corpo com próteses. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O83555/aimee-mullins-for-dazed-confused-photograph-knight-nick/>

É possível notar a importância do conceito sobre o esteticismo da moda, apresentado por Lipovetsky (1989), pois é por meio de todo esse universo de beleza criado pela moda que faz o interesse do público despertar para novas formas de estética. Certamente, muitas vezes a primeira impressão é o choque, contudo, os olhos vão se acostumando e até mesmo desejando determinado item ou ideia, que são lançados nesse mundo onde imagens são criadas de forma impactante e instigante.

Ao longo dessa década (1990), o belo metamorfoseou-se em feio e vice-versa. Essa mudança de parâmetros não foi unanimidade, mas causou ruídos ensurdecedores, entrou para história da moda e deslocou, desde então, parâmetros de julgamento de gosto nesse universo. Por sua ousadia e ineditismo, foi identificada como forma de expressão de uma vanguarda do *fashion* mundial (HOLZMEISTER, 2010, p.112).

A vanguarda da moda apresentou novas formas de beleza, que para muitos estava mais no feio do que no belo, no entanto, foi a partir desta nova interação com outros padrões que até então não eram considerados de beleza que a moda foi se destacando e emergindo no território das ideias. O encantamento gerado pelo feio – ou o estranho na moda – nos faz lembrar o conceito de sublime apresentado anteriormente, por Edmund Burke, o qual o sublime, com os exageros grotescos prendem mais a atenção e até mesmo ficam na memória. Em um mundo repleto de imagens belas – que se pode associar à ideia de algo calmo, delicado, suave, como Burke exemplifica – o diferente, o assustador, e até mesmo feio, é a novidade – o diferente fica mais interessante para aquele expectador que busca por novidade.

4.5 – Tecnologia, corpo e moda

Tornou-se imperativo ter um corpo camaleônico, sujeito ininterruptamente às transformações aceleradas. As imagens promocionais do corpo mutante, em toda parte, evocam muitos modos em que esse objeto pode ser manipulado e agenciado, em nome de uma perfeição sempre distante e, talvez por isso mesmo, cada vez mais desejada (COUTO, 2012, p.120).

O corpo na moda é transformado e apresentado das mais variadas formas. Na obra *Discursos da Moda: Semiótica, Design e Corpo*, Kathia Castilho e Marcelo M. Martins (2005, p.93) comentam que o corpo é uma das formas pelas quais o indivíduo se expressa; é um “reconstruir-se por meio de artifícios inéditos, geradores de significações”, que, para os autores, esses valores são oriundos da cultura

contemporânea, que através das diversas mídias incentivam e valorizam a imagem pessoal.

Como já apresentado anteriormente, no decorrer do século XX e nessas primeiras décadas do século XXI, o corpo passa a ser incentivado à modificação, seja por meio de procedimentos cirúrgicos ou por métodos estéticos, farmacêuticos, entre outros. E a moda faz parte dessa lógica de consumo, já que oferece símbolos que decodificam estilos de vida a ser seguidos, por meio de grandes marcas, com desfiles, publicidade, revistas e mais especificamente nos dias atuais, através das mídias sociais.

Não basta ter um corpo saudável e belo. É necessário reconstruí-lo sempre, adaptá-lo aos cânones disponíveis nos meios de comunicação especialmente na moda e na publicidade (COUTO, 2012, p.120).

Com certeza, o desenvolvimento tecnológico nos mais variados campos, como medicina, biologia, farmacêutica, etc. possibilita que o ato de pensar em um corpo modificado por aparatos tecnológicos torne-se algo mais comum.

A roupa e os acessórios não são os únicos a constituírem o corpo contemporâneo, mas também todas as possíveis modificações às quais ele está sujeito, e pelos mais variados métodos. Agora, possibilitando o questionamento desse corpo modificado por meio de dispositivos tecnológicos que podem alterar esteticamente o indivíduo, e também com a utilização de tecnologias que alteram a estrutura “original” do corpo humano, iniciou-se um processo cuja concepção física irá alterar a subjetividade do indivíduo, podendo, assim, pensar no “homem máquina”.

Para Avelar (2011, p.135), “o limite do corpo é testado e questionado milímetro por milímetro, ou melhor, nanômetro por nanômetro”, isto é, segundo a autora, essas novas tecnologias redefinem o humano, e, assim, o novo “corpo contemporâneo”.

Logo, na moda, por exemplo, há uma série de roupas tecnológicas que melhoram o desempenho em esportes e que facilitam a condição de adaptação em ambientes inóspitos, aumentando a capacidade de quem as utiliza.

Decerto, a gama de fibras e tecidos que são estudados e produzidos apresentam a consolidação da moda no mercado tecnológico, pois “agora a vestimenta é o objeto dessas novas tecnologias, e esses tecidos estão atuando na superfície dos corpos de maneira antes desconhecida”, afirma Avelar (2011, p.148).

Para a autora, a utilização dessas roupas inteligentes, que funcionam como uma “segunda pele supersensível”, auxilia a compreensão de que a vestimenta está além das significações advindas da subjetividade do indivíduo para um potente invólucro que permite que esse sujeito se modifique por meio de tecnologias acopladas ou desenvolvidas na peça.

Precursor na utilização de tecnologia nas roupas, Hussein Chalayan, em seu desfile em primavera-verão 2007, trouxe às passarelas roupas conectadas por meio de fios e aparatos eletrônicos que, ao longo do evento, mudavam suas formas, transformando-se em peças diferentes e futurísticas. As criações vanguardistas de Chalayan são sempre reverenciadas pelo alto grau de criatividade e inovação.

Figuras 29 – Vestido da coleção de Hussain Chalayan.



Fonte: Hussain Chalayan, *Airbone* (2007). Coleção Primavera-Verão.

Figura 30 - A parte interna do vestido referente à Figura 29.



Fonte: Hussain Chalayan, *Airbone* (2007). Coleção Primavera-Verão.

Trabalhos como este citado acima tornaram-se mais comuns no mundo da moda. Chalayan foi o pioneiro na criação dos *wearables* (tecnologias vestíveis), que mais uma série de estilistas e grandes marcas utilizam do desenvolvimento no setor têxtil das mais diversas tecnologias para melhorar não só o desempenho e a qualidade das roupas, como atrelar a utilização de materiais e resíduos focando em um mundo sustentável.

Além do grande mercado que vem se consolidando na criação dessas roupas tecnológicas, a tecnologia passa a ser motivo de reflexão nos grandes desfiles da moda, como a coleção de primavera-verão 2017 da grife Chanel, cujo desfile foi ambientado em uma gigante base de dados.

Figura 31 – Desfile abordando reflexões sobre tecnologia, Chanel.



Fonte: Chanel, *Printemps* por Karl Lagerfeld (2016). Coleção Primavera-Verão 2017.

Iniciado com duas modelos com cabeças de *Stormtroopers* – os soldados do filme “Guerra nas Estrelas” – fez-se uma menção à sequência de filmes que fazem parte de um grande marco tecnológico nos efeitos especiais. Vestindo o mais famoso *tailleur* da Chanel, o desfile foi marcado por uma sequência de combinações entre referências clássicas da marca – nos tecidos e nas modelagens – e um toque futurístico, mas com muitas cores.

Nesse desfile, o estilista Karl Lagerfeld (1933-2019) buscou trazer à reflexão o quão presente a tecnologia está no cotidiano das pessoas, mostrando que a utilização dos dispositivos portáteis era só o começo, sendo que a seguir vêm a inteligência artificial e os robôs.

Em 2018, a tecnologia voltou a ser tema de reflexão em uma outra grande grife da moda, dessa vez na gigante Gucci – os produtos da marca estão entre os mais vendidos do mundo, sendo uma das mais rentáveis do universo da moda. Em sua coleção outono-inverno 2018, o diretor criativo da marca, Alessandro Michele, trouxe para as passarelas um desfile inspirado no ensaio de 1985, da bióloga-filósofa Donna Haraway, o manifesto do ciborgue. Nesse desfile, ambientado em uma espécie de sala cirúrgica, trouxe à tona uma discussão do famoso ensaio filosófico de Haraway, que é muito utilizado por diversos autores para falar das questões do ciborgue contemporâneo. Em uma citação da reportagem do site Huffpost Brasil¹¹, Alessandro Michele diz:

Gucci Cyborg é pós-humana: tem olhos nas mãos, chifres de fauno, filhotes de dragão e cabeças duplicadas. É uma criatura biologicamente indefinida e culturalmente ciente. O último e extremo sinal de uma identidade miscigenada em constante transformação (ROSA, 2018).

Para Michele, o humano está a caminho do seu próximo passo, de se transformar em pós-humano. Esta abordagem do estilista sobre o ciborgue e o pós-humano está também relacionada à facilidade de se recorrer a procedimentos cirúrgicos que alteram o corpo nas mais variadas formas. No desfile, o estilista abordou o tema com uma apresentação inusitada em que uma modelo desfila com um terceiro olho, mas também havia algumas com chifres e outras segurando bolsas feitas por impressoras 3D que reproduziam a cabeça de quem a estava desfilando. Indubitavelmente, Alessandro Michele utiliza dos exageros do mundo fantástico para refletir acerca dos possíveis caminhos que a influência tecnológica terá sobre o corpo humano.

As peças apresentadas na coleção são repletas de sobreposições, algumas referências dos anos 1980, muito xadrez e brilho, com peças que misturavam alfaiataria, vestidos e modelagens exageradas. Alguns modelos desfilaram com capas sobrepostas, sugerindo que os corpos estavam embalados.

Por meio dessa coleção, é plausível compreender um dos caminhos possíveis da moda contemporânea, o local das criações, experimentações e reflexões fomentadoras de debates que vão além do design das roupas e dos acessórios.

¹¹ Citação disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/02/22/o-desfile-da-gucci-em-milao-e-o-manifesto-ciborgue-de-donna-haraway_a_23368497/

Figuras 32 e 33 – Desfile da Gucci inspirado no Manifesto do Ciborgue



Fonte: Gucci, *Gucci Cyborgues* por Alessandro Michele (2018). Coleção Outono-Inverno 2019.

5 DO CIBORGUE AO INDIVÍDUO PÓS-HUMANO: A CAMINHO DA FILOSOFIA TRANSMANISTA E SEUS POSSÍVEIS IMPACTOS NA MODA

Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: Onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria inversa? Onde termina a máquina e onde começa o humano? (TADEU, 2009, p.10).

A possibilidade da existência de um indivíduo que transcenda a sua condição humana vem sendo discutida desde meados dos anos 1980 como um fato concreto, diferentemente de outros momentos da história em que isso era uma ideia distante e quase utópica. Atualmente, a tecnologia e as suas infinitas possibilidades abrem o caminho para redefinir a ontologia do ser, além de a condição humana, para muitos pesquisadores, não ser a adequada, afinal, o humano é frágil, molhado, e facilmente pode adoecer ou até mesmo se acidentar, ocorrendo, assim, um fim de sua breve existência.

De acordo com Sibilia (2002), as pesquisas acerca da biotecnologia não se restringem apenas em melhorias de produtos da indústria dos cosméticos ou próteses para deficientes; também não estão apenas no campo da extensão e da amplificação das capacidades do corpo humano. Esses estudos apontam para um anseio de transcender a vocação ontológica através das ferramentas oferecidas pela tecnociência.

Na contemporaneidade, a tecnociência redefine as fronteiras do indivíduo, pois ela altera as leis, “subvertendo a antiga prioridade do orgânico sobre o tecnológico e tratando os seres naturais preexistentes como matéria-prima manipulável”, explica Sibilia (2002, p.50). De acordo com a autora, alguns pesquisadores contemporâneos entendem que a matéria orgânica está condenada à obsolescência, e que será por meio da tecnologia que o homem irá ultrapassar a sua frágil condição humana, afirmando que estes são os indivíduos “que rejeitam a organicidade e a materialidade do corpo humano”, buscando por meio de aparatos tecnológicos a superação do ser, em “um ideal ascético, artificial, virtual, imortal” (SIBILIA, 2002, p.42).

Dentro dessas questões, encontram-se o ciborgue, o indivíduo pós-humano e os transumanos. Estes termos são dotados de conceitos diferentes, mas muito similares, pois, de forma geral, trazem a discussão sobre a simbiose entre o homem e a máquina.

Por isso, neste capítulo, a reflexão sobre estes termos e suas implicações culturais na contemporaneidade têm como objetivo entender de que maneira o humano vem sendo modificado culturalmente pela tecnologia e como isso afeta todas as esferas pós-modernas.

5.1 – O ciborgue na era da informação

Homem e máquina são comparados, se conectam, hibridam, competem. (...) O encontro entre a máquina e o ser vivo não se faz por limitação, mas por imbricação: próteses, implantes de toda espécie. O mito agora não é aquele do golem, mas do ciborgue, versão moderna do homem-máquina cujo corpo incorporou extensões eletrônicas ou informáticas que multiplicam as capacidades físicas e mentais. Por vezes, implantes colocados em torno do corpo somam uma função (VILLAÇA, 2007, p.32).

A “era da informação” faz parte desse contexto no qual tudo está além do consumir e produzir “coisas” por si só, como explicou Flusser (2017), pois há o sentir, o entender e o viver. Para Couto (2012), o ciborgue contemporâneo que é originado nessa era da propagação das tecnologias não é aquele do filme *RoboCop*, de 1987¹² (Figura 34), feito de lata e de aparência grosseira; para o autor, “o ciborgue contemporâneo é de outra ordem, é éter. Sua quintessência é a invisibilidade e está relacionada com a consciência” (COUTO, 2012 p.55). Isto é, vai além de uma construção corporal envolta de mecanismos e lataria, esse indivíduo, somado às tecnologias, é um ser que se relaciona com os meios eletrônicos e digitais.

Na mesma abordagem do filme, no entanto, em um contexto mais atual e 30 anos mais tarde, a produção *A vigilante do amanhã* (2017), de Rupert Sanders, passa pelo mesmo processo ao ser transformada em uma ciborgue, com o seu corpo todo mecanizado com apenas o cérebro humano, mas mantendo as formas humanas e não totalmente robotizada, como no caso do filme *RoboCop*.

A ciborgue estrelada por Scarlett Johansson está mais em congruência com a ideia de como seria um ser dotado de máquina em quase toda sua existência e mantendo apenas uma parte do organismo “natural” do humano.

O termo ciborgue foi criado por Clynes e Nathan Kline, em 1960, sendo usado pelos pesquisadores “para se referir a um organismo tecnologicamente

¹² Filme de Paul Verhoeven e escrito por Edward Neumeier e Michael Miner. Na história, o policial Alex Murphy é assassinado e a empresa Omni Consumer Products o transforma em um robô com consciência humana.

suplementado para viver em um meio-ambiente extraterrestre”, explica Preciado (2018, p.33). Santaella (2002, p.62) esclarece que esse conceito era utilizado pelos pesquisadores para exemplificar a ideia de “homem ampliado”, que significaria “melhor adaptado para as viagens espaciais”, utilizando procedimentos artificiais para facilitar a viagem do astronauta ao espaço.

Figura 34 - *RoboCop*.



Fonte: Fonte: Imagem retirada do filme *RoboCop* (1987).

Em ambos os filmes acima citados, a tecnologia é utilizada para fortalecer e melhorar a capacidade dos personagens. A aplicação de maquinários nesses corpos os deixa mais forte, quase que imbatíveis, permitindo assim incorporar o pensamento de que o corpo humano em sua natureza é frágil, e, com o emprego de materiais e tecnologias, ele pode ser melhorado e não apenas consertado em casos de deficiências ou qualquer outro problema.

Figura 35 - *A vigilante do amanhã*.



Fonte: Imagens retiradas do filme *A vigilante do amanhã* - *Ghost in the shell* (2017).

A bióloga e filósofa Donna J. Haraway, em *O Manifesto do Ciborgue*, escrito em 1985, elucida que os indivíduos pós-modernos já podem ser considerados ciborgues. Isso ocorre em virtude do contato com uma infinidade de recursos tecnológicos, tornando-os seres híbridos entre matéria orgânica e tecnologia. Vale ressaltar que, para a autora, a frequente proximidade do sujeito com os mais diversos dispositivos, como computadores, celulares, entre outros, compõe também, a construção desse ser ciborgue.

Dito com os termos da feminista norte-americana Donna J. Haraway, o corpo do século XXI é um sistema tecnovivo, o resultado de uma implosão irreversível de binários modernos (feminino/masculino, animal/humano, natureza/cultura). (...) Daí Donna J. Haraway preferir a noção de “tecnopoder” à noção foucaultiana “biopoder”. Já não se trata de poder sobre a vida, do poder de administrar e maximizar a vida, como dizia Foucault, mas de poder e controle exercido sobre um todo tecnovivo (PRECIADO, 2018, p.47).

Além de citar Haraway, Preciado (2018) complementa com a visão de Norbert Wiener e Buckminster Fuller, nos anos 1950, de que as tecnologias da comunicação eram uma espécie de “extensão do corpo”. Para a autora, atualmente essas questões são mais profundas e exigem mais atenção, pois “o corpo individual funciona como uma extensão das tecnologias globais de comunicação” (PRECIADO, 2018, p.47). Nessa dimensão, ela explica que um corpo existe junto ao cenário tecnológico e não há “corpos vivos ou corpos mortos, mas presentes ou ausentes, presenciais ou virtuais”; a interação entre os indivíduos acontece por meio de telas, dispositivos, procedimentos cirúrgicos, fertilizações, uso de drogas, internet, entre outros (PRECIADO, 2018, p.47).

Haraway nos lembra de que “as figuras do ciborgue – assim como a semente do fim-do-milênio, o chip, o gene, a base de dados, a bomba, o feto, a raça, o cérebro e o ecossistema – descendem de implosões dos sujeitos e objetos, do natural e do artificial.” (HARAWAY, apud PRECIADO, 2018, p.48).

Na contemporaneidade, tudo acontece em tempo real, há um intenso fluxo de vazamento de informações, nada é segredo. Todos estão dispostos a acompanhar a vida um do outro em redes sociais; pessoas dos mais diversos ramos utilizam mídias para mostrar o dia a dia e se aproximarem de seus seguidores. Os reality shows não ficam mais restritos à televisão; a internet exhibe uma infinidade de pessoas mostrando suas vidas, com câmeras instaladas em casa e gerando enorme número de interessados em acompanhar isso.

Em seu livro *Politizar, As Novas Tecnologias* (2003), o sociólogo Laymert Garcia dos Santos explica que hoje não há vida privada, tudo é exposto ao público e isso não se restringe mais às televisões; agora é possível acompanhar pela internet através de celulares, tablets etc.

Não se trata mais de se precaver contra a intrusão de ladrões, mas de compartilhar as angústias e os medos com toda uma rede graças à superexposição do local onde se vive (SANTOS, 2003, p.135).

Não há fronteiras entre os indivíduos, o acesso é liberado, e todos os dados e informações ficam disponíveis em uma rede gigantesca. Para Santos (2003, p.143), “o consumidor não é mais um alvo do mercado, ele torna-se o próprio mercado, cujo potencial é preciso conhecer, prospectar e processar”, com isso, a divulgação de produtos fica mais específica e direcionada. Em uma rede onde tudo é exposto, fica fácil encontrar o que pode ser oferecido a cada pessoa e o que pode interessar a ela ou não.

Em uma era farmacopornográfica, como pontua Preciado (2018), a indústria farmacêutica lucra cada vez mais com esse indivíduo, sabendo como atingi-lo e induzi-lo a consumir todo tipo de meios de melhora e prevenção. Isso faz com que o indivíduo queira manter a forma corporal sempre jovem ou ainda livre de doenças por meio de prevenções, podendo cessar angústias, melhorar desempenhos esportivos, entre outros.

Por trás de todo esse potencial farmacêutico, há algo que vai muito além do consumo de algum medicamento; há a ideia do que esse ato representa para o indivíduo e o que será somado à condição dele. Por isso, há o questionamento, o controle nas doenças ou o controle sobre o corpo?

Um atleta, ao utilizar de hormônios que melhoram o seu potencial em um determinado esporte, faz uso de alguma substância para permitir que ele supere a si mesmo, e essa força ou desempenho melhorado o libera de suas limitações corporais para mais treino e dedicação. O corpo possui um limite, e, por meio do consumo de drogas manipuladas, pode tê-lo com muito mais potência, não importando o custo que isso poderá ter futuramente. O que se vive é o agora, a pressa e a urgência. Os mais diversos tipos de ansiolíticos e antidepressivos permitem que todas as angústias e sentimentos ruins sejam amortecidos ou dopados pelas sensações de tranquilidade e sonolência causados por esses remédios. Assim, cria-se um domínio sobre as sensações desagradáveis causadas

pela vida em grandes cidades, em trabalhos estressantes ou em situações traumáticas.

Hoje, a indústria farmacêutica oferece uma resposta para qualquer problema, e certamente vale a percepção de que todas essas soluções estão presentes muito mais em um campo social do que meramente o da cura ou melhora física, como os exemplos anteriores.

Preciado (2018) exemplifica esta questão pontuando sua experiência com a utilização de testogel:

O que tomo não é simplesmente hormônio, a molécula, mas também o conceito de hormônio, uma série de signos, textos e discursos, o processo por meio do qual o hormônio foi sintetizado, a sequência técnica por meio da qual o hormônio foi produzido. (...) Eu me transformo em um dos conectores somáticos através dos que circula o poder, o desejo, a liberação, a submissão, o capital, o lixo e a rebelião (PRECIADO, 2018, p150).

O autor explica que, ao ingerir o testogel, não se restringem apenas as mudanças químicas em seu corpo, mas também há o sentimento do que esse processo representa. Isso quer dizer que na sua transformação como indivíduo, na sua mudança sociopolítica e também, como o próprio autor descreve, “trata-se de uma transformação potencial da minha ontologia endócrina” (PRECIADO, 2018, p.151). No entanto, o autor explica que as doses aplicadas diariamente de testogel não acrescentam traços masculinos em seu corpo feminino, em virtude da baixa dosagem, mas que permitem mudar sua constituição química.

A testosterona não modifica o modo como os outros decodificam meu gênero. Eu sempre fui como andrógino, e as microdoses de testosterona não alteram essa situação. No entanto, produzem mudanças sutis, porém determinantes, em meus afetos, na percepção interna do meu próprio corpo, na minha excitação sexual, no meu cheiro corporal, na minha resistência ao cansaço. Mas a testosterona não é masculinidade (...) A masculinidade é apenas um dos possíveis subprodutos políticos (não biológicos) da administração de testosterona. (PRECIADO, 2018, p.152).

Logo, o autor compreende que não se trata apenas de um ponto sociopolítico ou de mudança de gênero, mas do processo químico, de uma “revolução molecular” como sugere. Para ele, seus dados são afetados por substâncias que alteram suas “bases moleculares da produção da diferença sexual, entendendo que estes dois estados do ser, homem e mulher, existem apenas como “ficções políticas” (PRECIADO, 2018, p.153), pois os efeitos ocorridos em virtude das aplicações de testosterona são basicamente químicos e não o deixam masculino – é meramente uma mudança bioquímica do organismo.

Como Haraway faz em seu ensaio sobre o ciborgue, em seu texto, Preciado também traz questões da formação do gênero na sociedade contemporânea e o apresenta como uma construção social. Enquanto Haraway (1985) apresenta a construção de um ser que não se define como um ou outro, o ciborgue está livre dessa construção.

Assistimos a um processo de conversão do sexo e do gênero em informação, por meio do qual o capital aspira a produzir e a possuir os modelos narcóticos, audiovisuais, moleculares e narrativos que servem de reguladores da subjetividade desejante. (...) Se você quer gozar, Viagra; se você quer evitar a reprodução sexual, Pílula; se você quer engravidar clomifeno e gonadotrofina coriônica humana (PRECIADO, 2018, p.294).

Neste sentido, observa-se que, por meio da indústria farmacêutica e de todo o desenvolvimento advindo dos grandes investimentos nesse setor, na contemporaneidade, é possível alterar as diversas capacidades do corpo citadas anteriormente, como a transformação, o sexo e o gênero de acordo com o que o indivíduo desejar, sendo que muitas vezes essa alteração ocorre a partir de substâncias já produzidas pelo corpo humano e não apenas artificiais criadas em laboratórios. O testogel, por exemplo, é produzido artificialmente a partir de uma substância que o corpo humano produz, no entanto, é possível alterar as doses produzidas por meio desses procedimentos artificiais, logo, o artificial e o natural se integram em um processo tanto sintético quanto orgânico.

Há também o ciborgue relacionado com os dispositivos implantados no corpo que melhoram o seu funcionamento e que constituem a hibridização entre homem e máquina, como o olho biônico, retratado na figura 36. Este olho faz parte de um projeto de prótese para auxiliar pessoas com deficiência na visão por meio de uma câmera acoplada que capta imagens e que, por meio de eletrodos na retina, estimula as conexões nervosas, reproduzindo a imagem. O mecanismo passou por diversos testes, e seu criador, Mark Humayun, trabalhou nessa invenção por volta de 25 anos. De acordo com a publicação do site Dawn.com¹³, Humayun recebeu diretamente das mãos do ex-presidente americano Barack Obama a Medalha Nacional de Tecnologia e Inovação. O nome científico do projeto é Angus II, e é conhecido como “olho biônico”, de acordo com a matéria publicada por Anjum Niaz, em 28 de fevereiro de 2016.

¹³ “The man who invented the bionic eye”: disponível em: www.dawn.com/news/1242055

O dispositivo é apenas um dos diversos exemplos de próteses que serão abordados no decorrer do trabalho, contudo, neste momento, vale salientar a composição desse imaginário ciborgue, que ultrapassa a ideia apresentada por Couto (2012) da ficção abordada no filme *RoboCop*, de um ser todo mecanizado e muito rígido para uma construção de um indivíduo que em um futuro poderá optar por meio desses avanços, como do olho biônico, não apenas para corrigir um problema de visão, como também para melhorar e potencializar a visão.

Figura 36. Olho biônico.



Fonte: Mark Humayun, *Argus II Retinal Prosthesis System Artificial Retina* (2016).

Ao longo do século XX, o corpo também se conectou com os aparatos tecnológicos da medicina, sendo ligado a diversos aparelhos para acompanhar e auxiliar o seu funcionamento. O hospital, como acrescenta Couto (2012), é um lugar em que há uma frequente conexão entre o homem e a máquina.

O hospital é o lugar certo para a ciborgização dos viventes: a hemodiálise, as máquinas de reanimação, as aparelhagens para acentuar ou disfarçar uma desvantagem física ou mental, os embriões concebidos in vitro, os exames computadorizados, os medicamentos etc. A medicina atual transforma o humano em ciborgue (COUTO, 2012, p.22).

Em um hospital, a ligação entre o homem e a máquina ocorre por meio de aparelhos ligados a ele e a órgãos artificiais, e, no século XXI, eles começam a ser projetados com o auxílio das impressoras 3D. Como exemplo, existem os chips implantados no sistema nervoso e em outras partes do corpo, além de aparelhos eletrônicos que melhoram a qualidade de vida de um paciente com algum problema, como, por exemplo, o marca-passo cerebral, que é conectado à cabeça dos

pacientes com a doença de Parkinson, para diminuir a tremedeira, podendo ser ligado e religado às mais diversas próteses.

Não só por meio da medicina, como também por parte de um imenso nicho de mercado que varia de cuidados com o corpo e saúde a operações estéticas e procedimentos dos mais diversos, o corpo pode ser moldado com todos os aparatos oferecidos e ter suas funções e capacidades melhoradas pelas mais diversas interações com os mecanismos tecnológicos, dando início, assim, ao que antes estava restrito apenas ao imaginário da ficção científica, o ser ciborgue.

Os ciborgues vivem de um lado e do outro da fronteira que os separa (ainda) a máquina do organismo. Do lado do organismo, seres humanos se tornam, em variados graus, “artificiais” Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos (TADEU, 2009, p.11).

Para Tadeu (2009), essas tecnologias que envolvem o universo ciborgue podem reedificar funções e substituir órgãos e membros perdidos através de próteses, bem como criar criaturas pós-humanas, que seriam uma nova versão do humano. Esse aprimoramento apresentado pelo autor está relacionado aos seres se transformando em ciborgues, pois, através de transplantes, enxertos, próteses, até mesmo modificações genéticas e vacinas, criam-se seres “artificiais”, que ultrapassam as limitações e as fragilidades humanas.

Uma prótese é a parte cyber do corpo. Ela é sempre uma parte, um suplemento, uma parte artificial que suplementa alguma deficiência ou fragilidade do orgânico ou que aumenta o poder potencial do corpo (SANTAELLA, 2003, p.187).

Os avanços que foram ocorrendo ao longo do século XX em todos os segmentos trazem ao centro do pensamento pós-moderno todos os questionamentos de uma parcela da sociedade, que busca por meio de empreendimentos tecnológicos transcender sua condição física e psíquica. A partir do desenvolvimento das mais diversas próteses no século XX, a discussão para um futuro transumano, ou para o surgimento do indivíduo pós-humano, começa a ganhar um pouco mais de força.

Do final do século XX a esses primeiros quase 20 anos do século XXI, muitos foram os empreendimentos no mercado protético. Hoje, há um grande número de empresas que se especializam e se superam anualmente na produção de membros com técnicas mais sofisticadas e avançadas. As próteses com auxílio dos recursos tecnológicos permitem que um amputado possa ter um conforto maior com o

membro perdido. É importante salientar que há um crescente número na produção de dispositivos tecnológicos não apenas para pessoas que perdem partes do corpo, mas também uma série de aparelhos que permitem corrigir ou melhorar o funcionamento de órgãos ou curar algumas deficiências de visão, audição, entre outros.

Os recursos utilizados para melhorar essas próteses ecoam além de pessoas que necessitam de alguma prótese para corrigir um problema ou facilitar a vida em virtude de alguma amputação, pois, paralelamente a esse progresso científico, existe também o crescimento de técnicas que visam melhorar e potencializar a vida de pessoas que não possuem e necessitam de auxílios protéticos.

Do final do século XX aos dias atuais, é possível notar o aumento progressivo de indivíduos que buscam, por meio das mais diversas tecnologias, alterar o corpo com procedimentos estéticos simples, ou até mesmo cirúrgicos e mais delicados.

Próteses de toda natureza, sensores, lentes de contato, dentes artificiais, silicone, implantes auditivos, marca-passos, parafusos e ossos de titânio, estimulantes químicos etc. revelam que este é o momento de realização do sonho futuro: o de que o corpo animal do homem seja alimentado pelas tecnologias. As próteses supervisionam, aceleram e compõem o organismo de muitos sujeitos (COUTO, 2012).

Este sujeito contemporâneo se conecta cada vez mais aos dispositivos tecnológicos e está em completa simbiose com os mais diversos produtos eletrônicos. O indivíduo vai se deslocando lentamente para esse universo futurístico idealizado por inúmeros escritores, desde a construção do seu corpo ao mapeamento do seu DNA, possibilitando o entendimento do seu organismo interno para o uso das mais diversas próteses. Todo esse processo caracteriza o surgimento dos debates acerca da possível existência de um indivíduo pós-humano e quais serão as consequências desse novo momento na história da humanidade.

5.2 – O humano pós-humano/transumano

O pós-humano expressaria, portanto, esse momento em que a referência deixa de ser o humano, transferindo-se para a máquina. (SANTOS, 2003, p.284).

Pesquisadores como Lúcia Santaella, Laymert Garcia dos Santos, Paula Sibilia, entre outros já citados anteriormente nesta pesquisa, levantam em seus trabalhos indagações sobre o humano, o pós-humano e o transumano. Questões sobre o humanismo são discutidas desde o início da filosofia; pensar, refletir e definir

o homem faz parte da pesquisa de muitos pesquisadores e filósofos antigos e contemporâneos.

Certamente, em um tempo em que a ciência se desenvolve rapidamente e se faz cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, não há dúvida do quanto isso alterará a ontologia do homem, em virtude de todas as possíveis consequências, como com a reprogramação do DNA ou até mesmo a possibilidade de desconstruir e reconstruir o corpo humano com a ajuda de aparatos tecnológicos, e até o desejo de driblar a morte fazendo-se “imortal”.

Como citado anteriormente, o encantamento do homem em utilizar o conhecimento e a técnica para dominar o seu próprio destino vem aparecendo em diversos contos e histórias contadas ao longo dos anos; essas narrações ilustram o desejo do homem em se reproduzir artificialmente. Segundo Breton (1995, p.11), a criatura artificial é “o espelho essencial no qual o homem é confrontado com a sua própria imagem”, e que, ao longo de dois mil anos, os mitos elucidam o indivíduo buscando a cópia de si por meio de um “dispositivo artificial, moldado, segundo à época, pelo mito, pela técnica, pela arte, pela literatura, pela ciência...”.

Complementando a ideia:

São vários os mitos que dão conta, na tradição ocidental, da mistura de fascínio e terror provocada pelas potencialidades da tecnologia e do conhecimento: dos relatos cristãos de Adão e Eva e da Torre de Babel até a lenda judaica do Golem, passando pelo famoso Frankenstein e pelo aprendiz de feiticeiro (SIBILIA, 2002, 42).

Essas histórias fazem parte do contexto cultural do período em que foram contadas e mostram por circunstâncias diferentes as mais diversas formas de representação da busca do homem por se replicar artificialmente, podendo, assim, suplantar fragilidades da condição orgânica da condição humana. Sibilía (2002, p.50) acrescenta que, a partir dessas possibilidades, “os seres naturais preexistentes” serão tratados como “matéria-prima manipulável”, sobrepondo o tecnológico ao orgânico, dando origem ao indivíduo pós-orgânico.

Por meio do estudo apresentado pelo filósofo João de Fernandes Teixeira (2010) sobre a mente pós-evolutiva, em que o autor explica as possíveis mudanças que podem ocorrer na vida do homem com o empreendimento dos estudos sobre a mente, em um trecho do seu livro *A Mente Pós-Evolutiva: A Filosofia da Mente no Universo do Silício*, o autor expõe o seu entendimento sobre o possível surgimento de um novo processo evolutivo da espécie humana. Isto quer dizer que, em virtude

da rápida expansão dos meios tecnológicos que buscam a melhoria do humano, desde os estudos sobre o genoma até próteses avançadas que ampliam as capacidades humanas, o processo natural da evolução da espécie será substituído pela “evolução tecnológica”.

Complementando a ideia acima, Sibilia (2002, p.15) explica que “a evolução tecnológica seria dez milhões de vezes mais veloz do que a evolução biológica”; para a autora, a tecnociência possibilitará uma evolução muito mais rápida do que a natural, permitindo que o indivíduo seja pós-orgânico. Essa ideia de pós-orgânico apresentada tem relação com a utilização das pesquisas envolvendo o DNA humano e o Projeto Genoma, pois, para a pesquisadora, a manipulação do DNA e o surgimento de humanos melhorados por meio dessa modificação não vão ser mais puramente orgânicos, serão pós-orgânicos.

O DNA foi descoberto em 1869, por Friedrich Miescher, no entanto, apenas no início da década de 1950, com uma série de pesquisadores buscando encontrar o segredo do DNA é que ele foi de fato compreendido. E foi a partir dos estudos de uma série de pesquisadores que o físico Francis Crick, junto ao biólogo James Watson, em 1953, descobriu a estrutura básica da vida, que o DNA era responsável pela hereditariedade (BYNUM, 2014).

Pode-se dizer que, ao revelarem a estrutura das moléculas complexas no interior dos genes, Francis Crick e James Watson desvendaram os segredos da hereditariedade. (...) Desde então, a hélice dupla do ácido desoxirribonucleico (DNA) tornou-se um ícone cultural (FARA, 2012, p.382).

De acordo com Castells (1999, p.92), foi apenas na década de 1970 que “a combinação genética e a recombinação do DNA, base tecnológica da engenharia genética, possibilitaram a aplicação de conhecimentos cumulativos”, pois, com o auxílio dos computadores da época, era possível trabalhar com o armazenamento de dados e acumular as informações necessárias de forma mais simples e em maiores quantidades.

Ao redor do DNA e da importância da sua descoberta é que teve início uma nova era que permitiu pensar em modificações genéticas com base no código genético de cada indivíduo. Segundo Pires (2005, p.64), depois de descoberto, o DNA propiciou uma série de pesquisas e testes de recombinação de genes, até “o polêmico processo de clonagem e a não menos polêmica ideia de selecionar as características desejadas de um indivíduo antes da sua concepção”.

Para Santos (2003), a reprodução vem sendo afetada por esses rumos diferentes que a tecnologia vem apresentando ao longo dos anos. Nos anos 1960, meios tecnológicos permitiram o sexo sem a reprodução, e, a partir dos anos 1980, a ideia da reprodução sem sexo passa a ser possível em virtude das fertilizações e inseminações artificiais – tudo de acordo com o desejo de cada pessoa.

O leque de opções para a satisfação desse desejo amplia-se ininterruptamente: das inseminações artificiais à possibilidade de clonagem humana, passando pelos bebês de proveta, os bancos de esperma, as barrigas de aluguel, a comercialização de ovos e embriões, e as promessas da engenharia genética para a geração da “criança perfeita” (SANTOS, 2003, p.239).

No filme *Gattaca* (1997), do diretor Andrew Niccol, o tema principal é a “produção” de crianças perfeitas por meio da engenharia genética. A sociedade é dividida entre as que são perfeitas, geradas por meio do DNA combinado, e as nascidas do amor entre os pais, que é a reprodução comum, no entanto, nessa sociedade, essas crianças são consideradas imperfeitas. Dessa forma, como o personagem principal é gerado sem ser programado geneticamente, isso fez com que ele tivesse problema de visão, além de não ser considerado tão capacitado para tarefas importantes como os que foram projetados geneticamente, pois o corpo contém as melhores combinações para gerar um humano superior.

De acordo com Sibilia (2002), após os anos que se seguiram à descoberta de Watson e Crick do DNA, na década de 1950, o biólogo James Watson assumiu a direção da pesquisa do Projeto Genoma Humano em 1989, e pesquisadores de cerca de 18 países no mundo todo estiveram envolvidos. Segundo a autora, uma frase transitava pelos campos científicos na época, que era “o destino não está mais escrito nas estrelas, ele está escrito em nossos genes.” (SIBILIA, 2002, p.122)

De acordo com Bynum (2014, p.219), “se a compreensão do DNA nos legou o ‘segredo da vida’, o Projeto Genoma Humano tratava da leitura do ‘livro da vida’”. A leitura do genoma humano facilitou na descoberta de doenças, possibilitando diagnósticos futuros de doenças, portanto, uma “compreensão muito mais precisa da saúde.” (Bynum, 2014, p.223).

Em tempo, isso nos ajudará a desenvolver novas drogas contra o câncer, a doença cardíaca, o diabetes, a demência e outros males fatais dos tempos modernos. Todos poderão levar uma vida mais saudável como resultado desse importante trabalho, o qual envolve cientistas e campos de diferentes países (BYNUM, 2014, p.223).

Há um certo otimismo em torno dos benefícios que o mapeamento do genoma pode fornecer à sociedade. A edição especial da revista National Geographic, de janeiro de 2019, apresenta em sua capa o título “Medicina do futuro: consultas via smartphone, análises genéticas, foco na prevenção: a nova era dos tratamentos de saúde”, e, ao longo das 114 páginas da revista, são apresentadas reportagens sobre pesquisas bem-sucedidas nos campos da medicina somada à tecnologia.

Em uma das reportagens da edição, o jornalista Fran Smith comenta sobre os tratamentos médicos e sobre os benefícios do Projeto Genoma Humano. Em uma perspectiva bastante otimista, o periodista apresenta sua matéria com o título “Todo corpo é único”, e sua apresentação descreve que o tratamento por meio do mapeamento dos genes pode fornecer tratamentos específicos para cada indivíduo, podendo, desta maneira, prever doenças e futuros problemas do sujeito. No decorrer da reportagem, Smith conta o caso de Teresa Mckeown e seu desgastante tratamento para a cura de um câncer de mama. Após três anos com tratamento por quimioterapia, a doença voltou em um estágio muito mais grave, atingindo outros órgãos.

Desesperada e decidida, ela perguntou ao médico cirurgião Jason Sicklick se ele sabia de algum tratamento experimental que pudesse lhe prolongar mais a vida, Ela estava com sorte, pois Sicklick é corresponsável por um estudo na vanguarda do que vem sendo chamado de medicina de precisão – ou medicina individualizada (SMITH, 2019, p.36).

Segundo autor do trecho supracitado, há um método que pode revolucionar os tratamentos de doenças como o câncer a partir dos avanços nas pesquisas genéticas, visto que “a medicina de precisão tem como meta adaptar a prevenção, o diagnóstico e o tratamento às características bioquímicas únicas de cada pessoa” (SMITH, 2019, p.36). O tratamento de Mckeown foi feito a partir de sua estrutura genética, seguindo os padrões de mutação dos tumores encontrados nela, com isso, o foco foi bloquear a ação das células imunológicas que conectavam os tumores. De acordo com Smith, o tratamento foi feito com:

Um inibidor de ponto de controle aprovado para o uso em casos avançados de melanoma, câncer renal e alguns cânceres pulmonares, mas não para o de mama. Depois de duas sessões, os marcadores tumorais em seu sangue diminuíram mais de 75%. Quatro meses depois, após doses adicionais, não restavam mais indícios de câncer (SMITH, 2019, p.38).

O caso é contado como um dos bem-sucedidos tratamentos a partir do mapeamento genético de cada indivíduo. Na reportagem, são citados de forma

discreta e pouco detalhada dois casos que não tiveram êxito, porém, o que fica muito evidente é o foco na demonstração de como esses novos caminhos da medicina podem revolucionar a vida de cada pessoa, salientando o poder positivo da tecnologia na vida delas.

A revolução medicina personalizada não se compara o que sempre foi incognoscível em nossos corpos, bem como vislumbrar o nosso futuro individual em termos de saúde. E desloca a ciência para um novo domínio de manipulação – e correção – biológico (SMITH, 2019, p.53).

Esse pensamento de que a ciência e a tecnologia podem trazer a correção da saúde do corpo é vista por Sibilia (2002) como uma forma de comandar o destino do mundo. Para a autora, existe uma certa ambição em controlar o futuro da humanidade e que todo o otimismo em torno do Projeto Genoma Humano de se “desprogramar doenças e a própria morte, anulam o envelhecimento”. Para Sibilia (2002, p.123), não passa de uma forma de “controlar o destino, restringindo o enorme leque de possibilidades contidas no ‘jogo de dados’ do futuro”, sendo mais uma forma de controle sobre o indivíduo, agora exercido pela medicina, que controla a saúde do ser humano, direcionando os “melhores” e mais “eficazes” tratamentos para manter o corpo jovem e saudável.

E assim, como Preciado comenta sobre a sociedade disciplinadora de Foucault, Sibilia (2002) também traz a sua teoria o ponto em que “os corpos e as subjetividades” eram formatados pela tecnologia direcionada à cultura e à educação, dentro dos dispositivos disciplinadores da sociedade industrial e não moldados apenas pelo lento processo evolutivo, levando em consideração a explicação da autora sobre essa sociedade que opera em uma evolução “não-biológica” por completo, que suas subjetividades são fabricadas por meio das áreas de humanas, como, por exemplo, “professores, pedagogos, psicólogos, médicos, sociólogos, psiquiatras e todo o exército de profissionais das ciências humanas”, completa.

Agora, os métodos de mudança da sociedade estão além desse processo “lento e impreciso da educação e da cultura”, como comenta Sibilia (2002, p. 125). O que acontece é uma mudança genética; o ser humano está buscando controlar o seu destino por meio da biologia e da engenharia genética.

Quanto à espécie humana, seu caminho evolutivo também pode ser retracado graças as terapias genéticas, que prometem revolucionar a medicina com a prevenção e até mesmo a “correção” dos “erros genéticos” detectados nos códigos dos pacientes. Tais terapias poderão ser aplicadas tanto em nível somático (afetando somente o indivíduo tratado) quanto em nível germinativo (operando nas células sexuais e embrionárias, habilitando

assim a transmissão do novo traço para toda a descendência do organismo alterado) (SIBILIA, 2002, p.132).

Dando suporte a esse pensamento, Teixeira (2010, p.12) defende que poderá existir um mundo pós-evolutivo, no qual os humanos se tornarão híbridos de máquina e organismo. De acordo com o autor, “há quem prefira chamar esse mundo de pós-humano ou mundo da convergência neurodigital. Mas eu prefiro chamá-lo simplesmente de pós-evolutivo”. O autor completa que haverá uma conexão entre o homem e a máquina, podendo, assim, surgir novas filosofias e, inclusive, o jeito de pensar o próprio homem.

Os estudos acerca do desenvolvimento da espécie humana são incentivados pelo movimento transumanista, o qual vem se expandindo nas últimas décadas através de pesquisadores interessados no aperfeiçoamento da qualidade de vida humana. O pesquisador Francisco Rüdiger (2008, p.146) explica que o termo transumano foi usado em um artigo publicado pelo biólogo Julian Huxley, em 1957, para expressar a ideia de “transcender às circunstâncias de forma global e permanente”, concluindo que o homem continuaria a ser homem, mas com novas possibilidades que mudariam a sua natureza e condição humana.

Na página oficial da organização Humanity+, na internet, o conceito transumano é apresentado como “a primeira manifestação de novos seres evolucionários”, a partir do livro de 1974, de F. M. Esfandiary, que utilizou este termo para definir a trajetória do indivíduo humano para o pós-humano. Mas, vale ressaltar que no trecho citado acima há uma nota explicando que, apesar do autor ter utilizado essa nomenclatura, não falava de transumanismo, sendo sua abordagem mais voltada para a literatura do que para uma visão acadêmico-científica.

Foi em 1984, com o Manifesto Transumano, de Natasha Vita-More, que o termo *transhuman* – originado da ideia apresentada por Esfandiary – foi utilizado em um viés social/cultural para designar a ampliação da vida, trazendo à reflexão a ideia de um aprimoramento humano.

Para a Vita-More, “vamos escolher ser transumanos não apenas em nossos corpos, mas também em nossos valores em direção à diversidade”¹⁴. Ainda em seu manifesto, a autora defende que, diferentemente da evolução humana, que é lenta e ineficiente, a evolução tecnológica pode proporcionar um melhor desempenho,

¹⁴ Disponível em: <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq/>

sendo ela mais eficiente e acelerada, permitindo melhores condições para os seres vivos e possibilitando à espécie humana dominar o próprio destino.

Posteriormente ao manifesto escrito por Natasha Vita-More, a bióloga e filósofa Donna Haraway (2009) escreveu o popular ensaio “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, explicando a intensa conexão do indivíduo contemporâneo com a tecnologia – de dispositivos tecnológicos, como celulares e computadores a suplementos que melhoram a saúde e o bem-estar – transformando-se em um ciborgue, conforme citado anteriormente.

Na obra de Haraway, pode-se dizer que o contexto expresso pela autora assemelha-se ao apresentado por Vita-More, seja como ciborgue, que ultrapassa fronteiras e segue em direção a um mundo sem gêneros, ou, como no caso de Vita-More, que é o transumano um indivíduo que vai de encontro com uma “ideologia apartidária (transpolítica, transpartidária, transmoderna), confrontando-se com uma transumanidade mais humana”¹⁵. Ou seja, leva em consideração que a autora avalia que os valores socioculturais fazem parte de um conjunto de características que tornam o sujeito mais humano por seu engajamento com o ambiente em que está inserido. Essa discussão tem sido cada vez mais recorrente na atualidade, pois esse homem “mais humano” é um indivíduo que se preocupa com o meio ambiente, tem atitudes mais sustentáveis, pensa e respeita o próximo, não coadunando com valores retrógrados definidos por uma sociedade controladora.

Tais valores são colocados por Haraway como uma propriedade do ciborgue. Ademais, como os transumanistas descrevem o pós-humano, indicam uma existência na qual o humano é redesenhado; “pós-humanos poderiam ser inteligências artificiais completamente sintéticas ou poderiam ser uploads aprimorados”¹⁶, colocando esse ser acima de um humano comum. Assim sendo, o pós-humano é o desejo do homem de ter controle sobre si, sobre suas emoções e sensações, o triunfo sobre a vida, a morte e também sobre as doenças.

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. (...) A expressão (pós-humano) 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. (SANTAELLA, 2003, p.31).

¹⁵ Disponível em: <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-faq/>

¹⁶ *ibid.* 15

Em um trecho sobre o pós-humano, no site da Humanity+, é colocado que as pessoas que desejam tornar-se humanos melhorados “anseiam alcançar alturas intelectuais tão acima de qualquer gênio humano atual quanto os humanos estão acima de outros primatas”, o que enfatiza a soberania do homem sobre os primatas.

No entanto, na obra *Então você pensa que é humano?*, do historiador Felipe Fernández-Armesto (2007), é apontado que a espécie do *Homo sapiens* é apenas uma variação de espécie, e que os estudos acerca do DNA ajudaram a confirmar essa tese.

Um dos primeiros benefícios da decifração do código que trouxe a tona o genoma humano é uma revolução (...) Temos agora, pela primeira vez em todos os tempos, uma definição cientificamente viável da humanidade. Um humano é uma criatura com um genoma, mensuravelmente definido. Se o seu DNA difere do DNA de outras criaturas definidas como humanas nesses termos por menos de 0,1% (...) você também é humano (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007, p.136).

No decorrer da obra, no entanto, o autor busca explicar que “não sabemos o que significa humanidade; não sabemos o que nos torna humanos” (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007, p.136). Quer dizer, seguindo um longo percurso sobre os estudos desenvolvidos por primatólogos sobre os animais, denota-se um entendimento de que as diferenças entre as espécies são pequenas e o que destaca os humanos dos primatas é o melhor desenvolvimento cognitivo.

Desta forma, a ideia defendida pelos transumanistas sobre a sofisticação do humano modificando as emoções artificialmente dá suporte ao que Fernández-Armesto defende como uma de suas noções apresentadas em seu livro sobre o humano.

Não sabemos o que significa ser humano – mas temos a percepção de como é pela nossa experiência: significa sofrer, perceber o sofrimento e sentir tristeza, desgraça e dor (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2007, p.155).

Para alterar esse caminho, pensadores e entusiastas tecnológicos veem a possibilidade por meio da tecnologia de controlar as emoções, que muitas vezes desagradam e atrapalham o humano. Segundo o filósofo Nick Bostrom (2005), há diversos pesquisadores que estão do lado oposto da ciência, com objetivo de alterar o humano. Fazem parte desse grupo escritores como Leon Kass, Francis Fukuyama, George Annas, Wesley Smith, entre outros.

Esses bioconservadores argumentam contra o uso da tecnologia com o propósito de alterar a natureza do homem. Sua grande preocupação é que a

utilização dessas tecnologias pode intervir inadequadamente na dignidade humana, e a sugestão de melhor abordar este tema seria “implementar banimentos globais em pacotes de tecnologias de aprimoramento humano para impedir um ‘escorregão’ em direção a um estado pós-humano fundamentalmente degradado”, explica Bostrom (2005, p.4).

Em um ponto de vista crítico sobre a existência do indivíduo pós-humano, Santos (2003, p.262) comenta que “a questão da preservação da espécie humana, ou de seu desaparecimento, deixa então de ser uma especulação, tornando-se um problema de nosso tempo”, isto é, para o autor, todas as possibilidades de se transformar o indivíduo com o auxílio da tecnociência o fazem indagar sobre sua própria natureza e sobre o futuro de sua espécie.

As relações de implicação e de hibridação entre homens, máquinas, seres vivos e seres inanimados são tantas e de tamanha envergadura que a própria natureza humana parece posta radicalmente em questão (...) A proposta a partir do desaparecimento do humano para em seguida nos determos nas narrativas de como nos transformamos em ciborgues e em pós-humanos, chegando afinal à condição pós-humana (SANTOS, 2003, p.271).

Para os transumanistas, a natureza humana a ser modificada é única e exclusivamente a biológica, por isso, o interesse desses cientistas se restringe a poder alterar e modificar biologicamente o humano, enquanto que pesquisadores, como Santella, Santos, Sibilia, entre outros, colocam que a alteração biológica é uma forma muito simplista do transumanismo de lidar com as mais diversas modificações ontológicas no ser que as tecnologias podem causar.

Vale ressaltar que a questão de natureza humana transita nos campos filosóficos e sociológicos, e que cada autor aborda seu fundamento dentro de teorias diversas. É importante pensar: quais tipos de consequências e mudanças na concepção do ser podem afetar não apenas o corpo, como também a mente do humano e o seu entorno? Quem serão os afetados? Poderá um grupo de privilegiados ser os futuros pós-humanos e assim aumentar as distinções sociais?

Nick Bostrom defende em sua obra *A history of transhumanist thought* que a preocupação dos bioconservadores a respeito das desigualdades que o empreendimento tecnológico pode causar é compartilhada também pelos transumanistas, pois, de acordo com o autor, “ambos os lados condenam os programas eugênicos racistas e coercitivos patrocinados pelo Estado do século XX”. Ao colocar este ponto em questão, o autor argumenta que o melhoramento

tecnológico deve ser para melhorar a vida de todos, e não de uma pequena parcela da sociedade que possa financiar isso.

Bostrom ainda completa que os bioconservadores, em sua maioria, fazem parte de um grupo de pessoas de direita que busca preservar a dignidade humana dentro dos padrões religiosos. Porém, há um outro grupo de esquerda que foca exatamente nos problemas sociais que o desenvolvimento transumano pode causar; para ele, o objetivo não é criar classe de humanos melhorados e humanos comuns e colocá-los em situações inferiores, o que o autor defende é uma sociedade que possa se beneficiar de uma qualidade de vida melhor em função dos empreendimentos tecnológicos.

Para demonstrar a importância do conhecimento do indivíduo pós-humano, Bostrom (2005) apresenta em seu artigo “Em defesa da dignidade pós-humana” dois temores que para ele são considerados infundados:

Uma é a de que o estado de ser pós-humano poderia, por si só, ser degradante, de forma que ao nos tornarmos pós-humanos, estaríamos prejudicando a nós mesmos. A outra é a de que pós-humanos poderiam representar uma ameaça aos humanos “comuns” (BOSTROM, 2005, p.5).

Ainda, para Bostrom (2005), pensadores que estão caminhando contra o pós-humano são de certa forma retrógrados e contra o desenvolvimento humano, exemplificando que se as mudanças não tivessem ocorrido e sido aceitas, o sujeito ainda estaria catando piolhos das costas um dos outros, e que isso não é a ordem natural; o autor sustenta que os transumanistas podem restaurar legitimamente a si próprios e às suas naturezas seguindo os valores humanos e aspirações naturais – não seria necessário passar por qualquer tipo de transformação intelectual ou intervenção contra a natureza do indivíduo.

De acordo com Bostrom (2005), o transumanismo tem suas raízes lá no pensamento racional iluminista, no ideal de progresso por meio da ciência, e que isso se deve ao fato de trazer a racionalidade do homem e não se focar apenas nos campos da religião e do espírito. Ao longo do texto, o autor explica que as questões transumanistas a respeito do destino e da vida a longo prazo “devem ser abordadas de maneira sóbria e desinteressada, usando a razão crítica e nossa melhor evidência científica disponível”¹⁷, pois, para Bostrom, essas questões são importantes e devem ser observadas com cautela, para que as melhores decisões sejam tomadas, beneficiando toda a sociedade.

¹⁷ História do pensamento transhumanista (2005, p.10).

E o caminho que vem se desenhando desde os anos 1980 é de uma sociedade altamente influenciada pelos aparatos tecnológicos; há um avanço exponencial em todos os campos da vida pós-moderna.

A vida é de tal forma reconfigurada pelas biotecnologias, que a otimização ilimitada interfere no processo evolutivo instituindo uma outra vida (virtual) da evolução humana. A categoria “transumano” corresponderia, portanto, àqueles que estão em processo de ser tornar pós-humanos, ou melhor, em trânsito (NEVES, 2013, p.262).

Historicamente, o homem sempre sofreu influência da técnica em sua vida, desde a descoberta do fogo até os dias atuais, com a tecnociência entre outros, todavia, a existência de um “homem 2.0” configurado como pós-humano passa a ser motivo de grandes discussões para pensadores. Atualmente, vê-se a concretização do ciborgue de Donna Haraway, que abre caminho para a discussão do então indivíduo pós-humano, incentivando a existência desse sujeito, o transumano.

Neste modelo de humano, a busca é pela correção de “falhas e defeitos” do corpo humano; o objetivo é torná-lo durável e resistente, não apenas a morte relacionada ao envelhecimento, como também a prevenção dos possíveis percalços do cotidiano em cidades violentas. A busca é por uma prevenção, e o corpo que conseguir se adaptar a essas “precauções” será ovacionado e almejado por todos, como na reportagem da revista National Geographic, em que os casos de sucesso são apontados e comentados, enquanto que os casos de fracasso possuem uma pequena nota de pouco destaque.

Em uma sociedade repleta de conflitos, violências e questionamentos sobre o futuro, o pós-humano é aquele que se adapta a todas as tentativas de melhorias e benefícios que a tecnologia pode oferecer. Esse indivíduo é fruto de uma sociedade guiada pelo anseio de rejuvenescer o corpo físico e aprimorar a mente, além de ser fruto do mascaramento da idade e do desejo de ultrapassar a idade, de viver além dos 100 ou 200 anos, alcançando a longevidade.

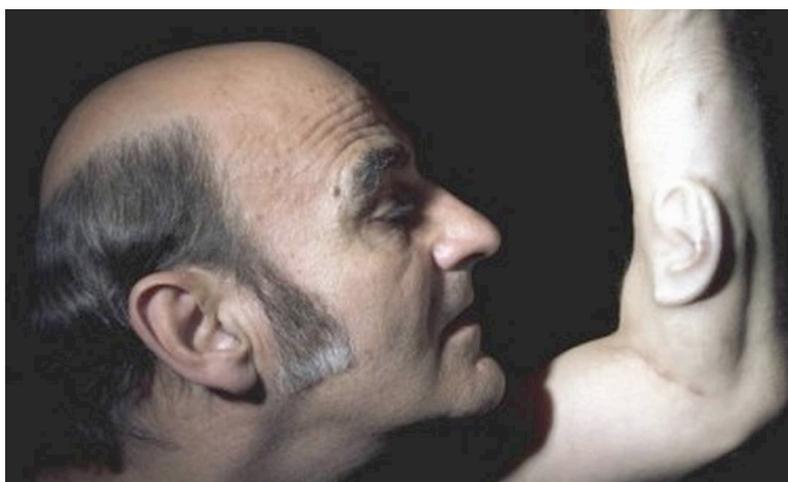
5.3 – A moda e o indivíduo pós-humano/transumano

As intervenções tecnológicas tornam-se, assim, uma esperança para o problema fundamental do ser humano: o seu fim. Tanto os efeitos estéticos de uma cirurgia plástica, como os que resultam de implantes de máquinas no interior do corpo (microchips, pontes de safena e próteses de osso, por exemplo), como também os efeitos fornecidos por um *wearcomp* ou por um tecido tecnológico podem significar uma maior garantia de sobrevivência por melhorarem o desempenho do corpo humano, presente na ideia dos ciborgues (AVELAR, 2010, p.169).

Conforme explicado anteriormente, o corpo pós-humano ou transumano, é um corpo reprogramado com as mais diversas tecnologias disponíveis para melhorar a performance do humano. Na moda, este corpo apareceu em desfiles, editoriais, campanhas publicitárias, entre outros. Sem dúvida, a força dessa imagem distribuída nos mais variados meios de comunicação está relacionada a quem a divulga e pela forma com que o tema é exposto.

Na arte, tem-se o exemplo de um dos pioneiros no debate sobre o uso da tecnologia para modificar o corpo, e um dos mais conhecidos, o artista plástico Stelarc, que desde a década de 1970 possui uma abordagem enérgica sobre a utilização da tecnologia atrelada à melhoria dele. Apesar de Stelarc não ser uma referência da moda, porém, por meio de seus trabalhos, houve uma facilitação de análise do entendimento do que já foi dito anteriormente sobre as interferências tecnológicas no corpo, visando o seu aprimoramento.

Figura 37 – Stelarc.



Fonte: Stelarc, implante de orelha esquerda no braço esquerdo.

Stelarc utiliza as tecnologias próprias da medicina, a robótica e a realidade virtual para expandir seus parâmetros corporais. As máquinas, além de ampliar nossos músculos, membros, sentidos e partes do cérebro, promovem um diálogo contínuo com o humano (COUTO, 2012, p.155).

Em um artigo publicado no livro *A Arte no Século XX: A Humanização das Tecnologias*, Stelarc (1997) comenta que o corpo é obsoleto e que é necessário questionar-se o quão benéfico seria a utilização da tecnologia para aumentar a sua capacidade física e mental.

Stelarc (1997, p.55) acredita que o corpo não deve ser visto como um “um objeto de desejo, mas um objeto de projeto”, pois, para ele, “não faz sentido ver o

corpo como um lugar para a psiquê ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada”. Apesar de se mostrar contrário à utilização estética dos empreendimentos tecnológicos no corpo, o artista exhibe diversos trabalhos em exposições de arte, colocando em questão os limites do corpo, utilizando argolas e formas de deixar o próprio corpo suspenso. No entanto, mais recentemente exibido em um vídeo disponível na internet, no TEDx, Stelarc apresentou seu projeto tecnológico em andamento, a orelha acoplada em um de seus braços. O objetivo dessa orelha é que pessoas que possuam um aplicativo conectado a ela possam ouvir o que ele está ouvindo em qualquer lugar do mundo que estiver. Este é um dos seus diversos projetos focados no desenvolvimento tecnológico que melhoram a condição corpórea.

Se minhas performances anteriores podem ser caracterizadas como sondagem e penetrações no corpo (os três filmes do interior do estômago, dos pulmões e do cólon, as 25 suspensões do corpo), que determinam os parâmetros físicos e capacidades normais do corpo, então as performances recentes entendem e aumentam o corpo visual e acusticamente. (STELARC, 1997, p.56).

Stelarc busca, por meio de seu trabalho, redefinir o humano. Para ele, “o homem não é definido pelo natural nem pelo animal, mas pela tecnologia”, afirma Couto (2012, p.158), portanto, entende-se que para o artista, a tecnologia pode – e vai, de fato – influenciar e modificar o homem de forma muito mais incisiva. Isso, pode facilitar a vida no planeta desses indivíduos que se dispuserem a tais empreendimentos, pois, segundo exemplo dado por Stelarc (1997, p.59), o homem em sua constituição natural, é limitado para uma viagem ao espaço, e que, por isso, “agora é o momento de reprojeter os humanos, torná-los mais compatíveis com suas máquinas”. Assim, não se trata apenas de modificar o corpo, ou torná-lo mais forte e durável, mas também exibir bons resultados, conforme as máquinas projetadas pelo próprio homem.

Enquanto Stelarc busca, através de pesquisas e experimentações, formas de modificar seu corpo e torná-lo melhor, a ex-atleta paralímpica, que, conforme citado anteriormente, ficou conhecida no mundo da moda ao ser convidada pelo estilista Alexander McQueen para desfilarem por sua marca, Aimee Mullins, em uma palestra para o TEDx, ela explica que nesse referido desfile foi usada uma prótese feita de madeira toda trabalhada. Para a atleta, isso elevou a ideia de uma prótese simplesmente utilitária para um objeto de arte, uma vez que, segundo Aimee, a arte

tem o poder de transformar um objeto banal e muitas vezes amedrontador em algo que é convidativo e atrativo aos olhos.

Para Aimee, a discussão na atualidade não está mais em torno da superação da deficiência, mas sim a respeito do potencial e do acréscimo que as novas próteses aliadas à tecnologia representam. Logo, o usuário da peça não está mais substituindo a perda de um membro, agora ele está construindo a sua identidade-subjetividade por meio de uma prótese. Então, ele passa a ter capacidades que os outros não têm, como, por exemplo, em sua apresentação, Aimee conta que pode ter pernas de diversos tamanhos e, conseqüentemente, ter a altura que desejar, desenhando, desta maneira, o seu corpo, construindo-o de acordo com a sua vontade e arquitetando o seu ideal.

Figura 38 - Aimee Mullins, com suas próteses de corrida



Fonte: Aimee Mullins para a campanha de 40 anos de slogan "Porque você vale muito" da L'Oréal Paris (2011).

Em diversas entrevistas, a esportista comenta que não acha correto associar a sua imagem a uma pessoa que sofreu uma perda. Na verdade, por meio de suas participações em eventos de moda, editorias e campanhas, foi uma forma de tentar dissociar o jeito deturpado de enxergar a pessoa que usa prótese, pois estes dispositivos, segundo Aimee, permitem que ela altere o seu corpo, e, através do desenvolvimento tecnológico dessas próteses, irá torná-lo melhor, mais eficiente e mais durável.

De acordo com Avelar (2011), os jogos das Paralimpíadas, iniciados em 1976, abriram discussão para o “desejo de inserção dessas pessoas na vida cotidiana”. Com as disputas, essas pessoas passaram a ter um pouco mais de destaque, tanto no desempenho quanto na superação desses atletas, o que se tornou motivo de admiração. Desta forma, houve um desenvolvimento protético para melhorar o desempenho dos atletas nas competições de variadas modalidades.

Em uma reportagem do site O Globo, a jornalista Carol Knoploch comenta que há uma similaridade entre os esportes paralímpicos e a Fórmula 1, pois “tanto os carros de competição quanto os corredores amputados testam materiais e tecnologias que depois chegam aos carros de passeio e às próteses do dia a dia.”¹⁸

Da mesma forma que os esportistas das Olimpíadas, os competidores utilizam diversas roupas e acessórios tecnológicos para melhorar suas performances. Nos esportes paralímpicos, há um grande investimento na melhoria das próteses para os atletas, e certamente, nos próximos anos, muito desse desenvolvimento irá afetar a forma como esses artefatos são vistos.

O corpo não ideal, que escapa aos ideais de beleza, passa a ser aceito quando se reconhecem as diferenças e especificidades. Algo em certo sentido contraditório: um mundo que busca o ideal através de cirurgias de alta tecnologia também busca a aceitação do diferente em seu cotidiano (AVELAR, 2011, p144).

O corpo não ideal seria aquele que foge dos padrões estéticos da sociedade ocidental, com o uso de próteses ou com intervenções não consideradas comuns às pessoas. É o corpo que sofre modificações, e, sendo ele modificado, está relacionado às:

Cirurgias plásticas, enxertos, à química do esteroides, ao branding (marcar o corpo por meio de queima de ferro em brasa) e às técnicas de piercing e tatuagem (...) Enquanto a construção do corpo está mais relacionada com sua aparência e imagem, a modificação afeta o real do corpo e, por isso mesmo, exhibe uma tal complexidade psíquica (SANTAELLA, 2004, p.60).

Em sua obra, Pires (2005) apresenta o projeto da transformação estética de Erik Sprague em homem-lagarto (Figura 39). Esse processo vem sendo feito com base na idealização de Erik em manifestar sua natureza animal por meio de uma intervenção física. Segundo Pires (2005, p.140), “Erik passou a ver que nossas atitudes, ações, comportamentos” estão relacionados ao que o indivíduo deseja para

¹⁸ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/esportes/industrias-usam-esporte-paralimpico-para-aprimorar-proteses-20050062>

si; e não se restringe apenas à forma física, completando que está conectado “à forma que acreditamos ou desejamos ter”.

Figura 39 – Erik Sprague



Fonte: *Tattooed lizard man Erik Sprague*. The Daily Telegraph.

Enquanto Erik Sprague busca a forma de um ser vivo, há pessoas que buscam todo o tipo de modificação corporal, inclusive, a transformação em um ser inanimado, ou artificial. Como exemplo, podemos citar mulheres que, através de cirurgias, buscam a semelhança com as bonecas Barbies, e os homens, como o brasileiro Rodrigo Alves, que gastou em torno de dois milhões de reais em cirurgias plásticas, com o objetivo de transformar-se no “Ken humano” (Figura 40).

Em uma entrevista a um programa da emissora da televisão SBT, Rodrigo Alves explicou que o seu objetivo não era tornar-se o “Ken humano”, mas redefinir a imagem que tinha de si mesmo. Após passar por tratamentos psicológicos, Rodrigo comentou que não se enxergava da forma que era, e que, por isso, foi buscando, por meio dos procedimentos cirúrgicos, aquela imagem que ele idealizava.

Figura 40 – Rodrigo Alves, o “Ken humano”.



Fonte: Imagem de Rodrigo Alves no programa britânico *This Morning* (2018).

Como pôde-se ver, o indivíduo utiliza os meios de modificação corporal como forma de identificação com um determinado meio, ou como uma alteração de condição física e psicológica, podendo redescobrir suas capacidades naturais e somá-las, por meio da utilização de próteses ou enxertos, e também com piercings e tatuagens.

De acordo com Pires (2005, p.77), essas técnicas “possibilitam ao indivíduo adquirir características não similares às inatas, aplicadas ao corpo por meio de perfurações, cortes, queimaduras e cirurgias”. Pode-se dizer, que o corpo se torna um instrumento de criação e redefinição do sujeito, que procura por meio dessas técnicas formas de se expressar.

A transformação física, nos casos de Rodrigo Alves e Erik Sprague, pode ser analisada de modo que o processo acontece a partir do que o indivíduo compreende ser sua estética mais harmoniosa, além disso, as mudanças que ambos fazem são para materializar o que interpretam de si.

O arsenal da nova tecnociência oferece o instrumental necessário para realizar o tão desejado sonho de modelar os corpos e as almas, gerando os mais diversos resultados ao gosto do consumidor. Autoproduzir-se e viver eternamente: duas opções que hoje são oferecidas no mercado (...) o sujeito contemporâneo é incitado a gerir seu próprio destino, tanto em nível individual como de espécie (SIBILIA, 2002, p.144).

Mediante o conteúdo midiático, o sujeito contemporâneo pode se ver fascinado pelas mais diversas formas de se redefinir e de se reconstruir esteticamente. São inúmeros os processos facilitadores da busca por um corpo perfeito – lembrando que não necessariamente perfeito para a sociedade, mas dentro daquilo que o indivíduo deseja. Desse modo, com o desenvolvimento de técnicas, o corpo vai se tornando um objeto moldável, talvez mais durável, talvez mais potente, ou apenas esteticamente mais agradável aos olhos do próprio sujeito.

Aimee Mullins, Stelarc, entre outros diversos exemplos de pessoas, ajudam a construir uma base de entendimento do que é o discurso a favor, tanto da tecnologia para melhorar o corpo e a mente – como no caso de Stelarc –, como a favor dos benefícios de próteses e dispositivos para alterar a “natureza” do corpo – como Aimee.

No entanto, no decorrer da realização deste estudo, pode-se notar a força imagética e midiática do discurso da cantora e modelo Viktoria Modesta. Ao longo desses anos em que esta pesquisa vem sendo realizada, Viktoria tem utilizado as redes sociais tanto para divulgar seu trabalho, como para difundir trabalhos de

outros profissionais que utilizam as tecnologias a fim de progredir e melhorar o corpo humano, não apenas no seu funcionamento, mas também esteticamente.

A artista passou por 15 cirurgias ao longo de sua vida, até que, aos 20 anos, optou por evitar futuras complicações em sua perna esquerda, amputando o membro, com o objetivo de melhorar sua qualidade de vida. De acordo com Viktoria, na primeira vez que usou a primeira prótese, ela se sentiu “biônica” e com certo senso de unicidade, como se fosse uma humana mutante. Com isso, essa ideia de uma nova corporeidade não se restringe apenas à imagem sintética, pois há um significado de transformação do corpo, de poder introduzir uma nova tecnologia para transformá-lo e deixá-lo mais interativo e conectado com os novos recursos do mundo tecnológico, comenta Viktoria¹⁹.

Entende-se que as diferentes próteses que a cantora “ostenta” se conectam com quem ela é, possuindo o mesmo significado das roupas e acessórios. Por meio das próteses, a modelo se diferencia e apresenta sua individualidade; de certa forma, ela comenta em diversas entrevistas que não se enquadra na categoria “deficiente”, já que não possui limitações, pelo contrário, se enquadra em uma ideia de um corpo aprimorado.

Um dos primeiros trabalhos de Modesta foi o videoclipe *Prototype*, lançado em dezembro de 2014, com 11.984.282 visualizações no YouTube. Idealizado pela própria cantora, o clipe conta um pouco da sua história, que, além disso, buscou criar a imagem de uma heroína com a perna amputada. Segundo ela, “tornou-se um marco na percepção cultural de uma nova identidade de deficiência”²⁰.

Nunca se identificando com o slogan da deficiência ou limitada pela sua fisicalidade, em 2012, a VM estrelou um desempenho chave na Cerimônia de encerramento Paraolímpico dirigida por Kim Gavin. Foi transmitido ao vivo para mais de um bilhão de espectadores em todo o mundo. Seu papel como a encantadora Rainha da Neve, usando uma prótese na perna de cristais Swarovski e, se apresentando com o elenco principal de *Dancing On Ice*, deu origem a sua nova compreensão de melhorar a paisagem cultural através de sua visão pouco ortodoxa - misturando moda, sensualidade e aumento físico de forma progressiva.(VIKTORIA MODESTA, tradução nossa)²¹

A famosa perna de cristais patrocinada pela marca Swarovski foi feita pela designer Sophie de Oliveira Barata, e foi utilizada durante a performance na cerimônia de encerramento dos jogos Paralímpicos de Londres. O artefato é até hoje

¹⁹ Disponível em: <http://www.viktoriamodesta.com/>

²⁰ Ibid 19.

²¹ Ibid 19.

utilizado pela cantora em diversos eventos, e, segundo ela, normalmente as pessoas perguntam como conseguir uma prótese como aquela, em virtude de sua beleza e por ser de uma marca de grande renome como a Swarovski. Para Viktoria, não se trata de deficiência, mas de pensar as infinitas possibilidades que a tecnologia, somada ao design e à moda, podem trazer ao indivíduo, não apenas com um problema, mas também como algo além de sua simples condição.

A VM frequentemente faz palestras públicas e trabalha para aconselhar marcas globais sobre o futuro do estilo de vida de pessoas com deficiência, pensando na cultura futura, no investimento socialmente impactante, tecnologia na arte, bem como luta pelo seu trabalho como ativista e promotora de inovação (...) Sua missão continua a exploração das profundezas futuras da experiência humana à medida que nos estendemos com hiper tecnologia (VIKTORIA MODESTA, tradução nossa)²².

Tanto em suas redes sociais como também nas diversas matérias em que é citada, ou nas dá entrevistas, Viktoria Modesta se autodenomina como “Artista Pop Biônica”. Certamente, ela basicamente estrutura o seu discurso similarmente à Aimee Mullins; talvez, uma possível diferença entre as duas é que Viktoria, fazendo parte do cenário atual, utiliza as mídias para difundir suas ideias, e principalmente sua imagem.

Figura 41 - Viktoria Modesta em imagem do clipe *Prototype*.



Fonte: Imagem retirada do clipe *Prototype* de Victoria Modesta (2014).

Figura 42 - Apresentação de Viktoria Modesta como Rainha do Gelo.



Fonte: Imagem retirada da Apresentação de Viktoria Modesta na cerimônia de encerramento dos Jogos Paralímpicos de Londres (2012).

²² Disponível em: <http://www.viktoriamodesta.com/>

Figura 43 - Prótese de Swarovski de Viktoria Modesta.



Fonte: Prótese de Swarovski produzida pelo The Alternative Limb Project.

Assim como a perna de cristal Swarovski da Modesta estreou nas Paraolimpíadas de 2012, o produto final, o videoclipe, é muito menos importante do que as ideias produzidas em torno dele. (...) As letras exalam confiança e um olhar voltado para o futuro. Modesta se declara o protótipo de um novo corpo, um ser humano inteiramente novo. Ela é o modelo "ilimitado" do qual todas as coisas serão baseadas no futuro. De um lado não tão positivo, ao produzir e promover o vídeo como peça central da campanha "Born Risky", o Channel 4 espera capitalizar essas ideias e reforçar sua própria imagem (MUTZA, 2005, tradução nossa).²³

A imagem que Modesta reverbera é a de empoderamento por meio da utilização da prótese, totalmente contrária à ideia de fragilidade e perda que isso possa representar. Em um trabalho mais recente com a designer holandesa Anouk Wipprecht, a artista fez parte da criação de uma peça e uma prótese impressas em uma impressora 3D, chamada *Sonifica*.

Produzido em colaboração com a firma de arquitetura Monad Studio, de Miami, Modesta e Sonica, de Wipprecht, foram recentemente expostas na feira de arte internacional Art Basel Miami. Lá, Modesta roubou o show com sua banda de apoio ao vivo, cumprimentando a multidão embalada com música etérea emanando de suas presas protéticas, e entrelaçando com sucesso música, arte, moda, tecnologia e performance (JULIA, 2017, tradução nossa).²⁴

Os dois objetos se assemelham a ossos com espinhos, e, segundo Modesta, "as presas criam uma silhueta diferente e isso lhe dá um esqueleto mais animalesco, mas também tem quase uma adição sexual ao corpo"²⁵. Complementando essa ideia, a cantora comenta que a junção entre arte e ciência é tão intensa, que deixa a experiência única. Esse trabalho foi exposto em diversas exposições pelo mundo, e

²³ Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com/tag/viktoria-modesta/>

²⁴ <https://www.3ders.org/articles/20170917-anouk-wipprecht-bionic-pop-artist-viktoria-modesta-teams-up-to-create-3d-printed-interactive-sonic-wearables.html>

²⁵ Ibid 24.

o show especial fica por parte do corpete, que reproduz sons de acordo com os movimentos executados por ela.

Figura 44 - Viktoria Modesta com as peças feitas em impressoras 3D.



Fonte: Apresentação da parceria entre Viktoria Modesta e Anouk Wipprecht, *Sonica* (2017).

A designer Anouk é conhecida por seus trabalhos utilizando tecnologia, design e moda, nomeado assim *FashionTech*. Em seu site, Anouk apresenta uma série de trabalhos que foram produzidos até o momento, e na sua descrição há a seguinte afirmação:

Anouk combina o que há de mais recente em ciência e tecnologia para tornar a moda uma experiência que transcende meras aparências. Os sensores embutidos no design monitoram o espaço ao redor do usuário e os sensores do corpo verificam os níveis de estresse como conforto ou ansiedade. (...) Facilitando e aumentando as interações que temos com nós mesmos e com o nosso entorno de uma maneira personalizada. Além de dispositivos portáteis, Wipprecht pesquisa como podemos interagir de novas maneiras com o mundo ao nosso redor através do nosso guarda-roupa (ANOUK WIPPRECHT, tradução nossa).²⁶

Suas criações normalmente são feitas em parcerias com grandes empresas do ramo tecnológico, como a Intel, Autodesk, Microsoft e até mesmo o Google. Segundo informações do site da designer, ela produz as roupas do futuro, feitas em impressoras 3D e totalmente interativas, produzindo um efeito de simbiose entre roupa e ambiente, em que ambos se conectam e se complementam.

O *Spider Dress* produzido por Anouk é um vestido que possui sensores e braços móveis, sendo capaz de delimitar o espaço em que a pessoa que veste está inserido, funcionando como uma espécie de proteção". De acordo com Anouk, "esse

²⁶ Disponível em: <http://www.anoukwipprecht.nl/about-me-shift#bio>

vestido robótico ataca quando você se aproxima".²⁷ Ainda, de acordo a designer, a peça ainda enfrenta alguns problemas de manutenção, o que de certa forma dificulta todo o processo. No entanto, vale observar o quanto esse componente se assemelha a uma prótese, o que, de certa forma, evoca o trabalho feito com Modesta, esqueletos que estão fora do corpo, como se a parte interna fosse deslocada.

Figura 45 - *Spider Dress* feito com impressora 3D.



Fonte: Anouk Wipprecht, *Spider Dress* (2015).

A relação entre o corpo e a tecnologia está mais próxima do que nunca desde que designers, artistas, cientistas e engenheiros começaram a combinar suas práticas no início deste século e a cada dia que passamos a tecer mais eletronicamente a estrutura do nosso mundo físico. (...) Em um futuro em que se prevê que os eletrônicos estejam embutidos em objetos do cotidiano - que tipo de roupa usaremos? A moda futura do techno será puramente estética - ou expandirá nossa consciência, agindo como uma segunda pele inteligente? Será que nos tornaremos super sensoriais, fisicamente conscientes dos fluxos de dados, comunicando nossos estados internos através das vestimentas que vestimos? (ANOUK WIPPRECHT, tradução nossa).²⁸

Seguramente, os questionamentos abordados por Anouk em sua página oficial são similares aos que estão sendo abordados no decorrer desta pesquisa. A tecnologia, como parte do cotidiano da sociedade contemporânea, permite que muitos pesquisadores e profissionais das mais diversas áreas busquem compreender como serão os próximos anos, com mais empreendimentos e também com o aprofundamento do saber científico.

Similar à Anouk, a australiana Lucy McRae utiliza design e tecnologia para criar o que ela mesmo chama de “arquitetura do corpo” (*body architecture*),

²⁷ Disponível em: <http://www.anoukwipprecht.nl/about-me-shift#bio>

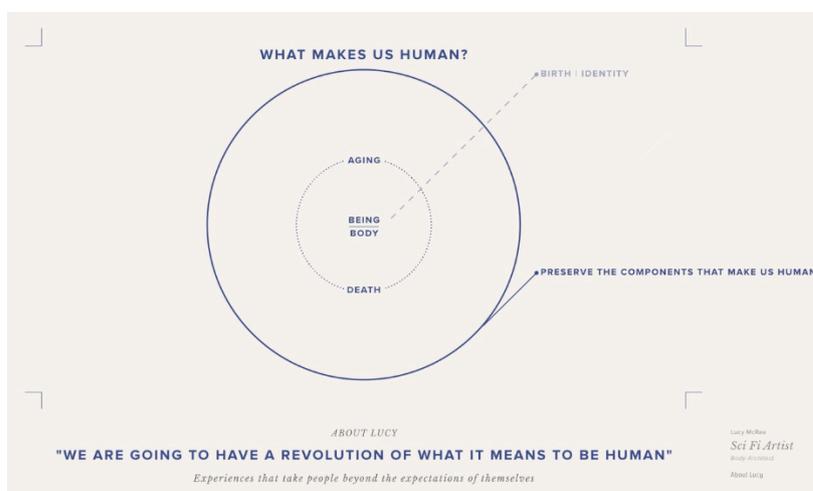
²⁸ Disponível em: <http://www.anoukwipprecht.nl/#end>

transformando-o em um projeto a ser trabalhado e desenvolvido com o auxílio da ciência.

Ela é considerada uma líder de pensamento que está explorando os impactos culturais e emocionais que a ciência e a tecnologia de ponta têm em redesenhar o corpo. Lucy usa a arte como um mecanismo para sinalizar e provocar nossas ideologias e ética sobre quem somos e para onde estamos indo (LUCY MCRAE, tradução nossa).²⁹

Em seu breve vídeo no TEDx, McRae conta sobre seu trabalho desenvolvido junto a uma bióloga sintética, um perfume desenvolvido tecnologicamente no formato de uma pílula, que, ao ser engolido, a pessoa passa a exalar o cheiro da fragrância por meio dos poros durante a transpiração. De acordo com McRae, “isso redefine o papel da pele e nossos corpos se tornam um vaporizador”. Para a australiana que trabalha com arte de ficção científica e cinema, e que gosta de arquitetar novas possibilidades para o corpo, não há limites, e é por meio de novas experiências e testes, que ela buscará sempre reprojeter o corpo e suas fronteiras.

Figura 46 - Desenho da arquiteta de corpo Lucy McRae



Fonte: Lucy McRae, ilustração explicativa disponível no website da arquiteta.

Na frase entre aspas da imagem acima, Lucy McRae afirma que: “Nós vamos ter uma revolução do que significa ser humano”. Para a australiana, as experiências em tecnologia elevam o humano a uma experiência além das expectativas. De acordo com esse quadro, ela entende que “o que nos faz humanos” é a preservação dos componentes que torna o indivíduo humano, porém, é exatamente isso que a artista busca questionar em seus trabalhos. O corpo possui diversas possibilidades,

²⁹ Disponível em: <https://www.lucymcrae.net/about>

e assim como Stelarc, a tecnologia permitirá que esse corpo passe por novas experiências em todos os sentidos.

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza – evocando-nos, por isso, a ideia de algo intocável -, passa agora, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos, a representar, de forma contundente, um misto entre inato e adquirido. Pertencendo a uma sociedade globalizada na qual é cada vez mais difícil a sobrevivência de características próprias, sejam individuais, sejam sociais, e em que tudo é descartável e mutável, o indivíduo adquire a opção de construir seu corpo conforme seu desejo (PIRES, 2005, p.18).

Em sua conta na rede social Instagram, Viktoria Modesta divulga e comenta diversos trabalhos de profissionais que atuam em empreendimentos que utilizam tecnologia. Recentemente, em uma de suas postagens, Viktoria publicou uma foto do trabalho da coreógrafa Marie Chouinard, na qual a legenda dizia: “*Remix, reimagina, transcende. Seu corpo é a única coisa que realmente possui*”. Conforme explicado anteriormente, Modesta emprega essas ferramentas para divulgar não apenas seu trabalho, mas também formas diferentes de se pensar a condição humana. Ela não se vale de dizeres que incitem grandes revoluções, no entanto, uma postagem como essa citada acima reproduz a forma como a cantora se entende como indivíduo, no caso, passível a transformações, podendo até mesmo transcender sua forma natural por meio de dispositivos.

Essa citação à Marie Chouinard não é à toa; a coreógrafa é conhecida por suas apresentações utilizando as mais variadas ferramentas e próteses, compondo as danças com objetos que complementam o corpo humano e auxiliam nos movimentos, alterando a dança. Para Chouinard, a tecnologia não domina o corpo, mas o corpo que se apropria do que a tecnologia pode oferecer a ele.

A coreografia provocativa da artista de dança de Quebec Marie Chouinard é sedutora, atraente e sensual. Chouinard começou sua carreira como artista solo - desfocando as linhas entre dança e arte performática. Seus trabalhos individuais e em grupo frequentemente exploram a identidade e o gênero na dança com foco no corpo visceral. Como resultado, em comparação com outros coreógrafos canadenses, seu trabalho atraiu uma consideração mais populista e acadêmica. Seu trabalho ganhou essa atenção por causa da sua personalidade no palco, seu processo vanguardista, seu diálogo feminista e o seu uso não convencional do corpo (CORNELL, 2006, p.1).

No artigo *The dancing body in the work of Marie Chouinard* (2006), Katherine Cornell explica que o trabalho da coreógrafa canadense, além de vanguardista e reflexivo, também traz um lado mais animalesco da dança. Chouinard não se preocupa em esconder as respirações ofegantes de seus dançarinos durante a apresentação, pois, segundo Cornell (2006, p.3), a “respiração ofegante também

aumenta o sentido primal no seu trabalho; o uso da respiração junto com o ambiente (frequentemente incluindo elementos como água e terra) sugere um ritual tribal”. Desta forma, segundo a autora, deixa o trabalho mais primitivo.

Para Chouinard, “sua coreografia é ‘dança expandida’, porque desafia a definição em termos de estilo, mas também leva o público a desenvolver um senso diferente de consciência sobre o corpo que dança” (CORNELL, 2006, p.3). A coreógrafa utiliza instrumentos tecnológicos que ativam o som e reproduzem a imagem para aumentar o contato do público com o que está sendo mostrado.

A foto que Viktoria Modesta publicou de Marie Chouinard é referente ao seu trabalho de balé *Body Remix*, de 2005. Segundo Belinda N. Santos³⁰, nesta dança, “Chouinard interrompe a noção tradicional de como um desempenho de balé deve ser. Para transgredir a imagem tradicional”. Com a utilização de dispositivos protéticos, ela muda a forma como o corpo se apresenta, dificultando os movimentos e tirando a fluidez com que o balé é mostrado. Para Santos, Chouinard elabora uma apresentação como “um corpo transgressor deve quebrar nossos valores e crenças do que é aceito como bonito e o que não é; deve questionar o que a beleza pode fazer antes que não seja mais bonita”³¹.

Em vez de preservar os elementos clássicos do balé, Chouinard é capaz de dismantelar esses ideais e atrapalhar as expectativas do espectador quebrando linhas clássicas, fluidez e harmonia. Dentro do *Body Remix*, há algo único e inesperado que dispara a imaginação e cria uma experiência incorporada para o espectador. Nesse caso, os espectadores devem criar novas possibilidades de como fazer sentido a partir do imediatismo do que está acontecendo no palco; eles não podem mais confiar nos estereótipos tradicionais e culturais aprendidos ao longo do tempo (SANTOS, 2012, tradução nossa).

No artigo apresentado por Santos, ela comenta que, ao assistir à apresentação de dança *Body Remix*, sentiu-se confusa, pois não conseguia associar o espetáculo a pessoas que necessitavam de próteses, “a noção de combinar sexualidade com deficiência era tabu”, ademais de ser também, desconhecida, comenta. Segundo afirmação feita por Santos, a sociedade considera essas pessoas como seres dessexualizados, e, durante a apresentação, foi uma novidade chocante para ela a utilização das próteses como objetos fálicos e danças sensuais. Porém, ela considera que foi um tanto eficaz, pois “eu não conseguia compreender o

³⁰ Disponível em:

https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:A4eqxF4oZSUJ:scholar.google.com/+body+remix+marie+chouinard&hl=pt-BR&as_sdt=0,5

³¹ Ibid 30.

que estava acontecendo, mas não conseguia tirar meus olhos de cada momento” completa.³²

Figura 47. *Body Remix*, de Marie Choinard.



Fonte: Viktoria Modesta, (2018).

A noção de sexualidade que a autora aborda é a de um corpo que, por apresentar próteses, acaba sendo visto como assexuado, e até mesmo frágil, sem graça, sem força. Logo, o fato de Chouinad utilizar a sexualidade transformando a dança, deixando-a transgressiva, e ultrapassando os limites da ideia da utilização de próteses como correção do corpo para instrumentos de dança e de sexualidade, torna-se uma forma de chamar a atenção para esse corpo modificado, que não é assexuado, que pode ser trabalhado e mostrado sensualmente.

Segundo uma crítica de Amy Mutza, a escritora da página de conteúdo contemporâneo, *Rogue/Rave*³³, essa sexualidade presente nas pessoas que utilizam prótese é fetichista e exagerada. A autora qualifica que a ex-atleta e modelo, já citada anteriormente, Aimee Mullins, nos anos 1990, transformou-se em um objeto, principalmente pelos ensaios em que ela participava e se expunha de forma sensual. Para Mutza, a questão principal é prestar atenção nessa fetichização de pessoas que dependem de próteses, como também é o caso de Viktoria Modesta, que utiliza bastante esses recursos sensuais em suas redes sociais, além de apresentações nas mídias em geral.

Portanto, como mulheres com deficiência, Mullins e Modesta estão duplamente em perigo de serem fetichizadas. De muitas maneiras, as imagens de Modesta poderiam representar a fetichização de corpos femininos de amputados, deixando claro que qualquer representação de um corpo marginalizado corre o risco de ser engolida por concepções culturais patriarcais. (...) Assim como algumas feministas são contra representações

³² Ibid 30.

³³Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com>

pornográficas de mulheres enquanto outras feministas são favoráveis, opiniões válidas estão em ambos os lados do espectro do argumento com respeito a representações de amputadas e fetichização de mulheres (MUTZA, 2005, tradução nossa).³⁴

A abordagem feita por Mutza complementa o comentário feito Santos sobre a apresentação de dança de Chouinard, em que a sexualização na coreografia a deixou completamente concentrada no que estava assistindo, sem conseguir desviar a atenção.

No fim de seu artigo, Mutza aponta para o paradoxo que envolve o corpo dos amputados, pois, de um lado, surgem relatos de pessoas como Santos sobre não as enxergar de forma sensual, o que, segundo a autora, possui uma conotação negativa, visto que esse é um ponto importante na sociedade contemporânea. E, do outro lado, a sexualização e a fetichização desse corpo amputado, como já foi apresentado por Mullins, e atualmente é a forma como Modesta se apresenta.

Essa sexualização fica em total evidência com o próximo trabalho de Viktoria Modesta. A cantora utilizou as redes sociais para divulgar seu mais recente projeto – foram dois finais de semana com apresentações em um dos cabarés mais famosos de Paris, o Crazy Horse. O nome da apresentação de Viktoria foi *Bionic Showgirl*. Na divulgação desse show, é possível notar algumas peculiaridades que valem a pena serem observadas, visto que na página da casa de shows ela é apresentada como a mulher do futuro – o título da matéria diz: “Nossa estrela convidada é o futuro em pessoa!”³⁵.

Mais ousado e surpreendente do que nunca, Crazy Horse Paris apresenta uma série de 29 performances exclusivas com uma nova e resolutamente futurista estrela convidada. Viktoria Modesta é uma encarnação surpreendentemente diferente da mulher de amanhã, livre e enriquecida pela tecnologia (...) Sua diferença é um incentivo, tanto quanto um componente essencial de seu trabalho como artista. Esta jovem tornou-se famosa por uma série de colaborações multidisciplinares, misturando todos os aspectos de performances, biônica de ponta, moda de alta tecnologia e novas tecnologias (CRAZY HORSE, tradução nossa).³⁶

A cantora é apresentada de forma totalmente instigante; ao se colocar como a mulher do futuro, cria-se um apelo à curiosidade e à ideia do novo. Esse será o corpo do futuro? E mais, ela é a representação da mulher do futuro?

³⁴ Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com/tag/viktoria-modesta/>

³⁵ Disponível em: <https://www.lecrazyhorseparis.com/en/viktoria-modesta-bionic-showgirl/>

³⁶ Ibid 35

Ao se apresentar em um show de cabaré, Modesta utilizou o meio de fetichização total de seu corpo, porém, este é apenas um dos recursos de sua representação. É possível notar que, ao ser exibida como mulher do futuro, a questão não é mais a do corpo, que para sobreviver precisou ter uma parte amputada, mas sim a opção da amputação voluntária para transformar o corpo – não apenas tecnologicamente como também esteticamente, podendo, assim, conquistar infinitas possibilidades de mudanças, e reconstruir-se das mais variadas formas.

Figura 48 - Viktoria Modesta no Crazy Horse.



Fonte: Imagem promocional da apresentação de Viktoria Modesta no Crazy Horse (2019). Crazy Horse website.

Em um pequeno vídeo de divulgação transmitido pela conta de Instagram da BBC News de Londres, Viktoria explica que seu objetivo é pensar como o futuro da identidade humana aprimorada será visto daqui a alguns anos, isso porque a arte somada à tecnologia estimula a imaginação e permite que o indivíduo seja capaz de entender o potencial do humano. A cantora participou de todo o processo criativo do show, desde as coreografias até o figurino e a música. Trabalhando ao lado de designers de roupas e sapatos que utilizam uma vertente mais futurista em suas criações, toda a vestimenta do show possui referências a esse universo.

Em uma reportagem ao site WWD, por Fleur Burlet (2019)³⁷, Viktoria comenta que: “Nosso objetivo era realmente tentar cobrir todo um arco-íris de energia feminina, desde a feminina e sensual até a garota guerreira, muito dura e destemida”. Com isso, o interesse da cantora foi trazer mais moda ao show de cabaré apresentado, com diversas parcerias com outros designers.

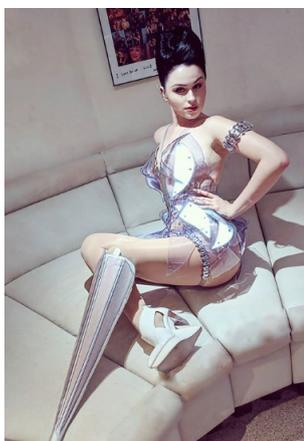
Além das próteses feitas sob medida, projetadas por Anouk Wipprecht em colaboração com Koleman Prosthetics, The Alternative Limb Project e Joe Di Prima, Modesta aparece em calçados United Nude, equipado por

³⁷ Disponível em: <https://wwd.com/eye/people/viktoria-modesta-crazy-horse-cabaret-inclusivity-body-positivity-1203154140/>

especialista em vestuário de metal Manuel Albarran e New York custom acessórios de couro da marca CreepyYeha , com perucas pelo hairstylist criativo e colaborador de Lady Gaga Charlie Le Mindu (BURLET, 2019, tradução nossa).

Uma das próteses utilizadas durante o show é uma espécie de cone, que durante a performance acende e muda de cor, enquanto que os espartilhos usados para compor um visual mais fetichista eram todos metalizados. Além disso, havia outro confeccionado com plásticos e espelhos, e um que reproduzia uma espécie de vértebra, mas localizado na frente da peça.

Figura 49 - Prótese que acende e muda de cor usado por Viktoria Modesta em sua apresentação no cabaré Crazy Horse.



Fonte: Viktoria Modesta, (2019).

Figura 50 - Um dos figurinos usados por Viktoria Modesta em sua apresentação no cabaré Crazy Horse.



Fonte: Viktoria Modesta, (2019).

Em uma outra reportagem para o site Zap³⁸, Viktoria explica que seus limites, em virtude do problema que possuía, não permitiam que ela exercesse todo o potencial criativo que existia em sua subjetividade, e que por isso a decisão de passar pelo processo de amputação aos 20 anos foi uma forma de ela tomar posse do seu corpo e torná-lo compatível com o que ela idealiza para ele.

Uma grande apoiadora desse processo criando próteses diversificadas e muito criativas é a designer Sophie de Oliveira Barata, citada anteriormente. À frente do The Alternative Limb Project, além de fundadora, Sophie cria próteses tanto realistas quanto alternativas, como chamado no site oficial do projeto³⁹.

Combinando a mais recente tecnologia com o artesanato tradicional, as criações de Sophie exploram temas de imagem corporal, modificação, evolução e transumanismo, enquanto promovem conversas positivas em torno da deficiência e celebram a diversidade corporal. Sophie colabora com especialistas em áreas como modelagem 3D, eletrônica e tecnologia de ponta para criar cada peça. Os clientes incluíram atletas paraolímpicos, artistas de música, modelos e empresas de videogames (THE ALTERNATIVE LIMB PROJECT, c2010, tradução nossa).⁴⁰

Nas próteses realistas, Sophie trabalha por meio de imagens, moldes e leituras de cor para conseguir reproduzir o mais perfeito possível o membro que a pessoa deseja “repor”. Nas próteses criativas, as imagens partem do imaginário do indivíduo, com o uso de cores, estilo e também humor. Os objetos de ambos os casos são produzidos após algumas consultas em que a designer conhece melhor o usuário da prótese, podendo garantir um resultado mais satisfatório ao cliente.

Na página oficial do projeto, há uma série de imagens de todas as próteses projetadas por Sophie, sendo cinco criadas para Viktoria Modesta, entre elas, a prótese estéreo, como também a utilizada no clipe *Protothype*, que parece uma ponta de ferro.

Essas próteses são divulgadas nas redes sociais e demonstram algumas das possibilidades que a tecnologia pode permitir a indivíduos que precisam repor membros amputados e a possíveis interessados em modificarem seus corpos.

Pessoas como Viktoria Modesta possuem uma atitude inovadora, incomum e ousada sobre a utilização de próteses e dispositivos para o aprimoramento do corpo em detrimento da ideia de que o corpo possuidor desses elementos não está em sua totalidade e, por isso, conseqüentemente é inferior. Tais elementos permitem

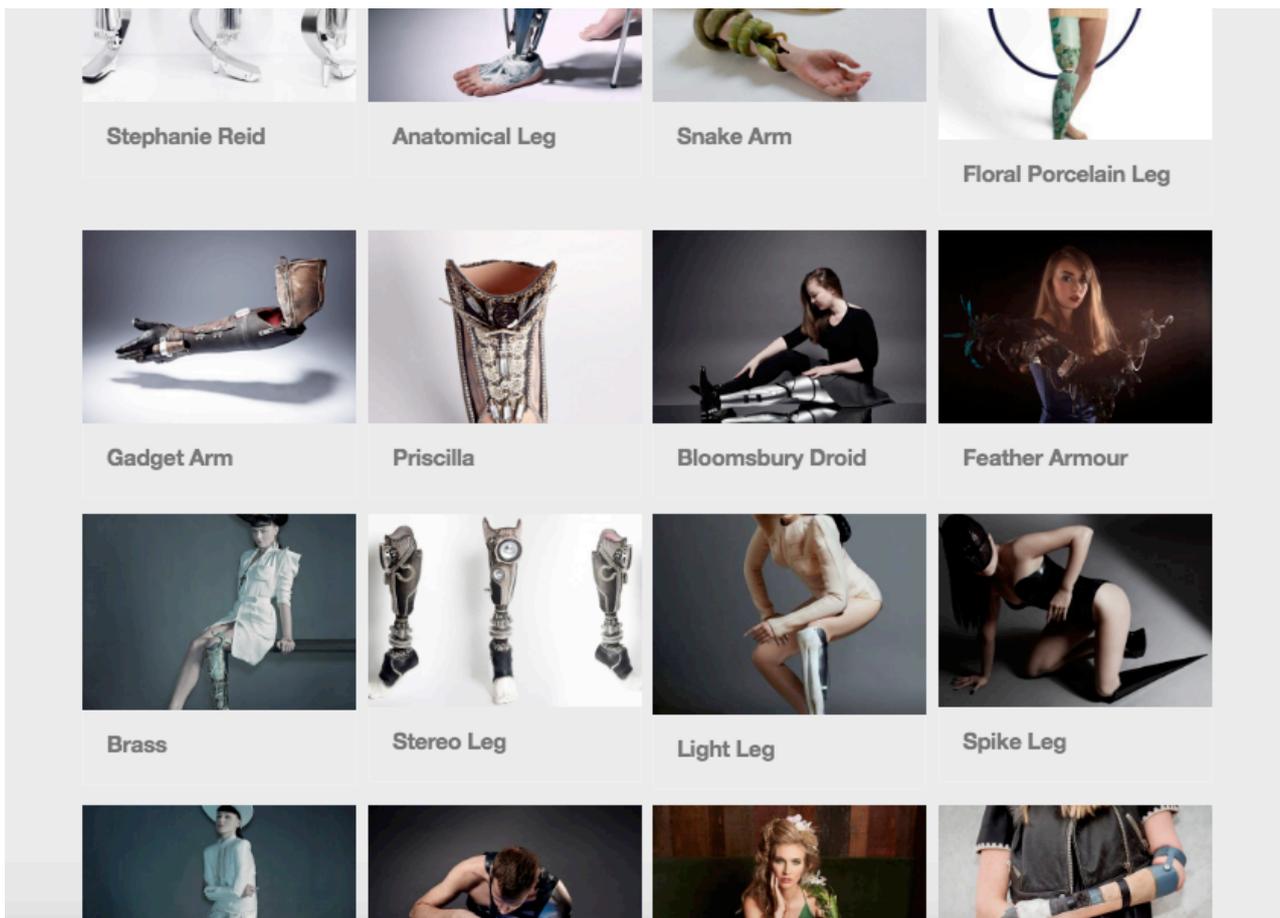
³⁸ Disponível em: <https://zap.aniou.pt/bailarina-bionica-amputar-perna-cabare-262084>

³⁹ Disponível em: <http://www.thealternativelimbproject.com/>

⁴⁰ Ibid 39.

compreender que as ideias transumanistas podem atuar de diversas maneiras, tanto visando um corpo/indivíduo mais longo, como visando um corpo/indivíduo receptor das inovações tecnológicas provenientes das áreas das ciências médicas, que, embora atualmente já estejam disponíveis, ainda não fazem parte do imaginário e do pensamento contemporâneo como possíveis substitutos de partes do corpo.

Figura 51- Imagem das próteses alternativas do site The Alternative Limb Project.



Fonte: Imagem retirada do website do The Alternative Limb Project

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta dissertação, o objetivo a ser alcançado estava na resposta à pergunta: será que a moda poderá vir a ser afetada pela filosofia transumanista? Após pesquisa permeando diversas áreas do conhecimento, pode-se conjecturar que talvez os empreendimentos tecnológicos voltados ao corpo, que apontam para um possível futuro transumanista, possam, de fato, afetar a moda como um todo.

A melhora de tratamentos e procedimentos cirúrgicos com os quais o corpo poderá ser modificado, e até mesmo ter partes dele substituídas por dispositivos, poderá ser observado em um caminho semelhante ao defendido pelo movimento transumanista, para, a partir daí, compreender que a moda pode vir a ser uma grande aliada na disseminação dos empreendimentos transumanistas, visto que ela é o instrumento que incorpora o esteticismo a esse movimento, podendo gerar o aumento de interesse e o desejo por essas práticas de manipular o corpo com próteses tecnológicas diversificadas.

Por meio desta pesquisa, foi possível observar como as próteses apareceram e foram representadas em cada época. O caminho percorrido até aqui mostra a evolução física das próteses, resultante da utilização de novas matérias-primas e dos avanços tecnológicos voltados para a confecção das mesmas, bem como do desenvolvimento do design e a inclusão de novas funções. Enquanto no Egito há um registro da prótese em uma múmia (bastante significativo para o período, já que muito da história dessa civilização foi contada por meio dessas práticas), a partir do Renascimento, os registros dos dispositivos exibem a melhora da técnica, que foi possível ser conquistada com o crescimento científico.

No século XX, essas próteses são melhoradas em virtude do grande investimento para aquelas pessoas que precisaram substituir membros perdidos em guerras, ou ainda em problemas de nascença, doenças etc. É nesse período que muitas mudanças na medicina e na indústria farmacêutica começam a afetar o indivíduo contemporâneo de forma significativa. Suplementos e vitaminas que antes eram indicados apenas para pessoas que precisavam ingeri-los por algum motivo de deficiência orgânica, hoje, tornaram-se parte dos cuidados preventivos para se obter qualidade de vida, pois os cuidados com saúde e bem-estar estão em voga e, seguido a isso, procedimentos que antes estavam atrelados a condições de tratamento e melhora da saúde passaram a fazer parte do interesse em melhorar

uma condição física do corpo, podendo se transformar em medidas voluntárias para manter a saúde e/ou alterar este corpo.

Há uma série de mudanças na forma com que a sociedade cuida e trata o corpo. O crescimento de pessoas buscando modificações corporais, com as mais variadas finalidades e com os mais variados procedimentos, é um importante marco do período, já que as técnicas e as formas de fazer essas interferências passam a ser divulgadas por muitos meios de comunicação, permitindo que houvesse um fluxo maior de informação a respeito destes meios de se construir esteticamente, gerando um aumento no número de pessoas que buscam estes mesmos recursos para repensar seus corpos.

De certa forma, essas intervenções corporais vão tornando-se mais comuns; tatuagens, piercings, cirurgias plásticas, entre outras técnicas, são consideradas formas que o indivíduo encontra para passar por esse processo de se reprojeter. Em um futuro pós-humano, essas técnicas podem evoluir e a forma de se pensar o humano pode mudar por meio da utilização de próteses e novos dispositivos que aperfeiçoem o corpo. No entanto, vale ressaltar que a ideia de futuro explicada acima já pode ser vista hoje com muitos dispositivos apresentados no decorrer deste trabalho, porém, talvez por não serem acessíveis ao consumidor, ou também por ser algo ainda considerado utópico para muitos, há um entendimento de que o transumano está no futuro e, talvez, para muitos, um futuro não muito provável.

Em uma sociedade altamente influenciada por meios de comunicação, pode-se afirmar que é através deles que o assunto conseguiu sair do campo das ideias para a uma possível materialização. O desenvolvimento de procedimentos que visam melhorar a condição humana está em curso em diversos campos, na como medicina, biologia, engenharia genética, na mecânica, entre outros. Com isso, pode-se compreender que é uma questão de tempo para que a mutilação do corpo para se adquirir possibilidades estéticas, muito mais do que funcionais, sobre um corpo saudável pode vir a acontecer. Certamente, até alcançar um sentido meramente estético, as modificações feitas através da aquisição de próteses terão como incentivo o próprio aprimoramento. Porém, todas essas alterações irão acarretar mudanças na subjetividade contemporânea, abrindo espaço para se repensar o corpo humano em sua forma “natural”, sem modificações, e para questionamentos já presentes a respeito de sua condição.

A força de atuação que o mercado de consumo tem na sociedade contemporânea pode ser um fator relevante nessa dinâmica a caminho do pós-humano, pois o indivíduo encontra-se imerso em imagens que estimulam o consumo, o desejo de fazer parte de um determinado meio, encontrar-se, e até mesmo revelar-se por meio de suas escolhas e gostos. O interesse em tornar-se um indivíduo que ultrapassa suas limitações humanas pode ser influenciado por mecanismos que encorajam diversas formas de as pessoas se “atualizarem” ou fazer um *upgrade*.

Essas mutações feitas com aparatos tecnológicos alteram a percepção e a subjetividade do indivíduo, que passa a perceber o ambiente no qual está inserido de forma diferente, pois a prótese muda a maneira do sujeito, não apenas esteticamente, como também suas sensibilidades e suas sensações. No caso de uma prótese na perna, por exemplo, haverá mudanças no jeito de andar e de se portar.

Claro que é importante salientar que tanto procedimentos cirúrgicos quanto as possíveis substituições ou adições de membros, chips ou dispositivos, provavelmente poderão ser feitos por uma pequena parcela da sociedade, que detém meios para custear esses processos. No entanto, vale observar a lógica da alta-costura e das grandes marcas de moda, que, mesmo sendo de certa forma “inacessíveis” para alguns, há grande adesão por parte de pessoas com renda incompatível a esses custos, buscando meios de adquiri-los, seja por parcelamento ou até mesmo se endividando, ou, ainda, como formas alternativas de se adquirir o que deseja, utilizando materiais mais baratos como soluções para se obter o mesmo resultado, como, por exemplo, a prótese mamária de silicone e os sutiãs com enchimentos (ambos têm a função de aumentar o seio). Também é importante lembrando que cirurgias plásticas como aumento ou diminuição de seios, lipoesculturas, entre outros, possuem a mesma forma de facilitação no pagamento para aumentar o número de adeptos.

Banalização da cirurgia plástica estética, outrora tabu, com aumento de 80% do número das intervenções, entre 1981 e 1989, nos Estados Unidos. Na França, o número de operações de cirurgia estética aumenta igualmente todo ano, e ultrapassou, em 1998, a marca dos 100 mil. Trata-se de tantas maneiras de substituir um corpo recebido por um corpo construído, em uma época em que permanecer jovem e esbelto é o novo imperativo individualista (LIPOVETSKY, 2005, p.123).

Segundo Gilles Lipovetsky, em sua obra “O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas” (2005), o envelhecimento vem sendo banido na sociedade atual, e isso foi crescendo exponencialmente ao longo dos últimos 30 anos. De acordo com o autor, o “vestuário já não cristaliza tanto os desejos de afirmação social em si; manter-se, manter o corpo em forma, jovem, é daí em diante mais importante que a aparência indumentária” (2005, p.121).

Anteriormente, a mudança era feita nos cabelos e na pele, tanto com colorantes e formas diversas para os cabelos como cremes rejuvenescedores para o rosto. Hoje, outros fatores ditam a busca para alcançar esse rejuvenescimento, tais como procedimentos que são aplicados diretamente no rosto, como a toxina botulínica (botox) para auxiliar na sua revitalização. Somado a isso, atualmente o consumidor não busca apenas estar na moda, o indivíduo contemporâneo na “era da informação” procura produtos que contenham valores intrínsecos às suas práticas de consumo – não se trata apenas de comprar uma jaqueta, mas de comprar uma jaqueta da marca “X”, que está alinhada com questões sustentáveis, entre outros fatores, pois as peças possuem valores relacionados à marca, e ao consumidor-alvo dela.

Em um mundo altamente informatizado, todos os meios de consumir fazem parte desse sistema, portanto, produtos cosméticos, roupas, acessórios, calçados, entre outros, são consumidos dentro de uma rede de significações e interesses despertados por uma série de funcionalidades. E, se o mercado incentiva o combate ao envelhecimento, os transumanistas defendem que a melhor forma de o fazer é através da utilização das tecnologias para combater esse processo.

Certamente, o interesse defendido por esses entusiastas encontra-se em aprimorar os poderes da mente e do corpo, focando em um indivíduo mais preparado para qualquer ambiente e situação, além de preservar sua mente e seus anos de conhecimento adquiridos pela experiência de vida sem serem perdidos pelas limitações de um corpo envelhecido e fraco.

Esse pensamento pode ser alimentado pelo interesse do indivíduo em se manter jovem esteticamente, além de forte e saudável para os desafios da vida contemporânea em cidades violentas, como também com as incertezas sobre o clima e como poderá ser o futuro na Terra com os problemas do meio ambiente. A construção de um corpo capaz de lidar com todas essas dúvidas torna-se cada vez mais atraente, e esse estímulo da atração acontece pelo desejo de se transformar

esteticamente em uma figura que corresponda – também esteticamente – ao ideal vigente e ao desejo de possuir um corpo que ultrapasse a própria condição.

No site Serious Wonder, do filósofo de tecnologia Gray Scott, há um artigo escrito por B. J. Murphy, chamado *Deus ex open bionics join forces to create affordable bionic arms*. Nele, o autor apresenta o questionamento do que ser deficiente representa no século XXI e questiona: “Com a quase proliferação da tecnologia protética avançada, o deficiente de hoje poderia ser o primeiro na fila para um futuro transumanista?”. Segundo o autor, a partir do empreendimento realizado em próteses para aqueles que perderam uma ou mais partes do corpo e que podem vir a aumentar algumas capacidades do indivíduo e melhorar outras, pode gerar um interesse nas pessoas e alterar a ideia de um indivíduo que está utilizando uma prótese para substituir a perda de algum membro.

Em um futuro em que as pessoas provavelmente optarão por membros biônicos sobre seus biológicos, a própria definição de “deficiência” será invertida. Em vez daqueles com membros biônicos, em vez disso, será a população humana que pode muito bem ser considerada “deficiente”. Afinal, o que é um ser humano puramente biológico em um mundo predominantemente formado por ciborgues? (MURPHY, 2016, tradução nossa).

A pergunta acima feita por Murphy permite um retorno às questões elaboradas por Donna Haraway sobre os indivíduos já serem ciborgues, afinal, o que esse processo poderia mudar levando em consideração que a sociedade já é totalmente dependente de tecnologia? Ou, em uma outra linha, como definir humanos dentro de uma específica nomenclatura?

Atualmente, há um crescente número de artigos em revistas e sites que questionam o futuro a partir das modificações tanto genéricas quanto por meio de formas, que desaceleram o envelhecimento e que também melhoram a condição física do corpo. Muitas são as preocupações apresentadas dentro destes temas, porém, um fator é inegável, vive-se na era da imagem e da informação – estes dois fatores, ao serem colocados juntos, potencializam a complexidade do indivíduo contemporâneo.

Não se trata apenas de alterar esteticamente um corpo ou de aprimorá-lo, trata-se da junção destes dois pontos. O que acontece, hoje, é a soma de funcionalidades e utilidades de uma ação; não basta apenas rejuvenescer a aparência, há uma busca por ser ativo e saudável, com a mente e o corpo alinhados a esse ideal.

Na era da informação, a estética é permeada por agentes que condicionam a pensar em um corpo modificado para além da beleza, por isso, enquadrando-se em uma espécie de ideia de “corpo informatizado”. Com base nas nomenclaturas utilizadas por Le Breton (2013), no século XVI nomeia-se o corpo anatomizado, em virtude dos procedimentos de dissecação do corpo; no século XVII, com o corpo mecanizado associado às comparações da época sobre o funcionamento de ele ser similar aos relógios, em um salto no tempo, esse corpo informatizado pode representar a modificação somando a estética e a funcionalidade, o aprimoramento e a beleza.

Nesta pesquisa, pessoas como Viktoria Modesta e Aimee Mullins aparecem como pioneiras no entrelaçamento entre um possível corpo transumano e a moda, no entanto, muitos corpos em diversos meios de comunicação aparecem e são representados como os possíveis corpos do amanhã. Entre eles, atletas paralímpicos que utilizam próteses que podem melhorar a performance comparados com os de alta performance; até mesmo no caso de crianças que usam próteses de super-heróis, que despertam o interesse e alimentam o imaginário de outras crianças, além dos adultos, com aparatos tão diferentes e interessantes.

Portanto, a imagem de moda poderá servir como um grande e potente meio de divulgação desses corpos transumanos, despertando as mais variadas fantasias, sendo um meio de conceber corpos que até então faziam parte apenas da ficção. No entanto, vale observar que essas afirmações são baseadas em uma série de narrativas otimistas que compõem o universo quase que utópico do transumanismo. Não é possível afirmar se essas reflexões irão se tornar reais, mas pode-se observar que o tema está longe do esgotamento, e que há muito por vir nos próximos anos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AIMEE Mullins para a campanha de 40 anos de slogan “Porque você vale muito” da L’Oréal Paris (2011). In: Be accessible: #40 Aimee Mullins for L’oréal Paris. Disponível em: <https://www.beaccessible.org.nz/the-movement/blog/40-aimee-mullins-for-loreal> Acesso em: 5 ago. 2019.

AIMEE Mullins para a Dazed & Confused (1998). In: V&A’s Collections. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O83555/aimee-mullins-for-dazed-confused-photograph-knight-nick/> Acesso em: 5 out. 2018.

ALEXANDER McQueen, Nº13 (1999). Coleção primavera-verão. In: FRANKEL, Susannah. **The Magnificent Impact of Alexander Mcqueen S/S99** (31 out 2016). Disponível em: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99> Acesso em: 24 fev. 2019.

AMBROISE Paré’s prosthetic hand, leg and arm (Século XVI). The Colected Works of Ambrose Paré. In: RISKIN, Jessica. **The artificial and the natural: An evolving polarity**. Editado por: Bernadette Bensaude-Vincent e William R. Newman. Massachussetts Institute of Technology, 2006. p.256

ANOUK-WIPPRECHT-FASHION-TECH. Disponível em: <http://www.anoukwipprecht.nl/>. Acesso em: 21 Mai, 2019.

ANOUK Wipprecht, Spider Dress (2015). In: ANOUK-WIPPRECHT-FASHION-TECH. Disponível em: <http://www.anoukwipprecht.nl/>. Acesso em: 21 Mai, 2019.

APRESENTAÇÃO da parceria entre Viktoria Modesta e Anouk Wipprecht, Sonica (2017). In: 3ders: Anouk Wipprecht e “bionic pop artist” Viktoria Modesta team up to create 3D printed interative sonic wearables (17 set. 2017). Disponível em: <https://www.3ders.org/articles/20170917-anouk-wipprecht-bionic-pop-artist-viktoria-modesta-teams-up-to-create-3d-printed-interactive-sonic-wearables.html> Acesso em: 5 ago. 2019

AVELAR, Suzana. **Moda: globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2008.

BRETON, Philippe. **À imagem do homem: do Golem às criaturas virtuais**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

BRISTOL, Matt. The evolution of prosthetics. **U.S. Department of Veterans Affairs: VAnguard**, Washington, v. LI, n. 3, p. 18-21, Maio 2005.

BROSTOM, Nick. **Em defesa da dignidade Pós-Humana**. Faculdade de Filosofia, Universidade de Oxford. Disponível em: www.nickbostrom.com/translations/Dignidade.pdf . Acesso em 12 Mai. 2019.

_____. **A History of transhumanist thought**. Publicado originalmente em: Journal of Evolution and Tecnology, 2005. Disponível em: <http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf> Acesso em: 21 mai. 2019.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza**. São Paulo: EDIPRO, 2016.

BURLET, FLEUR. **Crazy Horse's 'Bionic showgirl' Shakes up cabaret beauty standards** (7 jun. 2019). Disponível em: <https://wwd.com/eye/people/viktoria-modesta-crazy-horse-cabaret-inclusivity-body-positivity-1203154140/> Acesso em: 20 Jun. 2019.

BYNUM, William. **Uma breve história da ciência**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

CALAZANS, Diego. **Condição Pós-Humana como Condição Pós-Corpórea**. Sergipe: Revista de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: <http://seer.ufs.br/index.php/p/tomo/article/view/812/709>. Acesso em: 4 jun. 2018.

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em rede: a era da informação – economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CHANEL, Printemps por Karl Lagerfeld (2016). Coleção Primavera-Verão 2017. In: **Clacri: Cenário tecnológico toma conta do desfile da Chanel, em Paris** (4 out. 2016). Disponível em: <http://clacri.com.br/2016/10/04/cenario-tecnologico-toma-conta-do-desfile-da-chanel-em-paris/> Acesso em: 5 ago. 2019

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CODO, Wanderley; A. Senne, Wilson. **O que é corpo (latria)**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CORNELL, KATHERINE. **The dancing body in the work of Marie Chouinard**. The New Paragone: The cinema and Vanguard Art Movements. Ryerson University, Toronto, 2006.

COUTO, Edvaldo Souza. **Corpos voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estéticas, pedagogias e políticas do pós-humano**. Salvador: EDUFBA, 2012.

CRANE, Diane. **A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

_____. **Ensaaios sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CRAZY HORSE PARIS WEBSITE. Disponível em: <https://www.lecrazyhorseparis.com/en/viktoria-modesta/>. Acesso em: 3 Jun. 2019.

DIEGO Velázquez, As meninas (1656). Museu do Prado em Madri. In: JANSON, H. W. **História Geral da arte: Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.769

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

DORÍFORO - O lanceiro (450-440 a.C.). Cópia original grego. Acervo Museu Nacional de Nápoles. In: JANSON, H. W. **História Geral da arte: O mundo antigo e a Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.187.

ECO, Umberto. **História da Feirura**. Rio de Janeiro: Record, 2007

_____. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010

EUGÉNE Delacroix, A morte de Lara (1820). Paul Getty Museum em Los Angeles. In: ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p.320

FARA, Patricia. **An entertainment for angels: Electricity in the Enlightenment**. Boston: National Book Network Inc., 2002.

_____. **Uma breve história da ciência**. São Paulo: Editora Fundamento Educacional Ltda., 2014.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRARI, Silvia. **Guia de história da arte contemporânea**. Lisboa: Editora Presença, 2001.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. **Então você pensa que é humano?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANKEL, Susannah. **The Magnificent Impact of Alexander McQueen S/S99**. Disponível em: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99>. Acesso em: 24 fev. 2019.

FRIEDMAN, Meyer; FRIEDLAND, Gerald W. **As dez maiores descobertas da medicina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FUKUYAMA, Francis. **Nosso futuro pós-humano**: consequências da revolução da biotecnologia. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GEORGES Braque, O Emigrante Português (1911). Kunstmuseum da Basileia. In: **Arte história**: el portugués. Disponível em: <https://www.artehistoria.com/es/obra/el-portugu%C3%A9s> Acesso em: 5 ago. 2019.

GIUSEPPE Arcimboldi, O Verão (1585). Acervo Museu do Louvre em Paris. In: ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p.221

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GRAHAM-DIXON, Andrew. **Arte: o guia visual definitivo**. São Paulo: Publifolha, 2011.

GRESPLAN, Jorge. **Revolução Francesa e Iluminismo**. São Paulo: Contexto, 2017.

GUCCI, Gucci Ciborgues por Alessandro Michele (2018). Coleção Outono-Inverno 2019. In: Garotas Estúpidas: O incrível Freak Show da Gucci e seus ciborgues (21 fev. 2018). Disponível em: <https://www.garotasesupidas.com/o-belo-show-de-horrores-da-gucci-e-seus-ciborgues/> Acesso em: 5 ago. 2019.

HANS Bellmer, A boneca (1936). Museu da Arte Moderna em Manhattan. In: MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 2002. p.68

HOBSBAWM, Eric. **Tempos Fraturados**: Cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**: a imagem nos anos 1990. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HUMANITY+. Disponível em: <https://humanityplus.org/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

HUSSAIN Chalayan, Airbone (2007). Coleção Primavera-Verão. In: Polícia da Moda: Iconic Runway – Hussain Chalayan s/s 2007 – Conceito e tecnologia na moda. Disponível em: <http://policiadamoda.flashvidas.pt/2015/04/iconic-runway-hussein-chalayan-ss-2007-conceito-e-tecnologia-na-moda/> Acesso em: 5 ago. 2019

IMAGEM de Rodrigo Alves no programa britânico This Morning (2018). In: News Corp Australia: Rodrigo Alves removed four of his ribs which he showed off on UK's This Morning (24 jan. 2018). Disponível em: <https://www.news.com.au/lifestyle/real-life/wtf/rodrigo-alves-removed-four-of-his-ribs-which-he-showed-off-on-uks-this-morning/news-story/1d4373dfc9b692bb9758cc243697fbba> Acesso em: 5 ago. 2019

IMAGEM retirada da Apresentação de Viktoria Modesta na cerimônia de encerramento dos Jogos Paralímpicos de Londres (2012). In: MUTZA, Amy. **Feature part 2**: Viktoria Modesta, prototype for the future? (23 fev. 2014). Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com/tag/viktoria-modesta/>. Acesso em: 24 mai. 2019.

IMAGEM promocional da apresentação de Viktoria Modesta no Crazy Horse (2019). In: Crazy Horse website. Disponível em: <https://www.lecrazyhorseparis.com/en/viktoria-modesta/> Acesso em: 5 ago 2019.

IMAGEM retirada do clipe Prototype de Victoria Modesta (2014). MUTZA, Amy. **Feature part 2: Viktoria Modesta, prototype for the future?** (3 jan 2015). Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com/tag/viktoria-modesta/>. Acesso em: 24 mai. 2019.

IMAGEM retiradas do filme A viajante do amanhã - Ghost in the shell (2017). In: **Zimbio: First 'Ghost in the Shell' trailer shows Scarlett Johansson as Major** (13 dez. 2016). Disponível em: <http://www.zimbio.com/Movie+News/articles/3FJ5cRUw2Qk/First+Ghost+Shell+Trailer+Shows+Scarlett+Johansson> Acesso em: 5 ago. 2019.

IMAGEM retirada do filme RoboCop (1987). In: Movie Web: RoboCop Returns will be r-rated and filled with huge blood explosions (11 jul. 2018). Disponível em: <https://movieweb.com/robocop-returns-rated-r-exploding-squibs/> Acesso em: 5 ago. 2019

IMAGEM retirada do website do The Alternative Limb Project. Disponível em: <http://www.thealternativelimbproject.com/types/alternative-limbs/> Acesso em: 5 ago. 2019.

JANSON, H. W. **História Geral da arte: O Mundo Antigo a Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História Geral da arte: Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JULIA. **Anouk Wipprecht e 'bionic pop artist' Viktoria Modesta team up to create 3D printed interactive sonic wearables** (17 set. 2017). Disponível em: <https://www.3ders.org/articles/20170917-anouk-wipprecht-bionic-pop-artist-viktoria-modesta-teams-up-to-create-3d-printed-interactive-sonic-wearables.html> Acesso em: 5 ago. 2019.

KNOPLOCH, Carol. **Indústrias usam esporte paraolímpico para aprimorar próteses**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/esportes/industrias-usam-esporte-paralimpico-para-aprimorar-protese-20050062>. Acesso em: 12 jan. 2019.

LATER modelo f the Anglesea leg, originally made in 1816. Orthopaedic Appliance Atlas. In: O. FLIEGEL; S.G. FEUER. Historical Development of Lower-Extremity Prostheses. **Revista Orthopaedic & Appliance journal**, Brooklyn: Veterans Administration Outpatient Clinic, Dezembro 1966. p.319

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LECOURT, Dominique. **Humano pós-humano: a técnica e a vida**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LEONARDO da Vinci, estudos anatômicos (1510). Castelo de Windsor, Biblioteca Real. In: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **O que é virtual?**. São Paulo: Editora 34, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império efêmero: A moda e seu destino em sociedades modernas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____; ROUX, Elyette. **O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LOPRIENO-GRINS, Andrea; BICKEL, Susanne. **A wooden toe: Swiss Egyptologists Study 3000-year-old Prosthesis**. 17 de Jun. 2017. Disponível em: <https://www.unibas.ch/en/News-Events/News/Uni-Research/A-Wooden-Toe-Swiss-Egyptologists-Study-3000-Year-Old-Prosthesis.html> Acesso em: 5 ago. 2019

LOWER limb designed for aesthetic purposes (Século XVI). Orthopaedic Appliances Atlas. In: O. FLIEGEL; S.G. FEUER. Historical Development of Lower-Extremity Prostheses. **Revista Orthopaedic & Appliance journal**, Brooklyn: Veterans Administration Outpatient Clinic, Dezembro 1966. p.316

LUCY McRae, ilustração explicativa disponível no website da arquiteta. In: LUCY MCRAE WEBSITE. Disponível em: <https://www.lucymcrae.net/about>. Acesso em: 30 mai. 2019.

LUCY MCRAE WEBSITE. Disponível em: <https://www.lucymcrae.net/about>. Acesso em: 30 mai. 2019.

LUIGI Galvani, experimento em rãs (1791). In: álef: Libera El Conocimiento. (4 de dez. 2018). Disponível em: <http://alef.mx/04-de-diciembre/>. Acesso em: 5 ago. 2019.

MARK Humayun, Argus II Retinal Prosthesis System Artificial Retina (2016). In: **Brasil acadêmico: Olho biônico é a prótese mais complexa do mundo** (22 fev. 2013). Disponível em: <http://blog.brasilacademico.com/2013/02/olho-bionico-e-protese-mais-complexa-do.html> Acesso em: 5 ago. 2019.

MAURICE Quentin de Latour, Retrato de Madame Pompadour (1775). Museu do Louvre em Paris. In: ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010. p.239

MAX, D. T. Mais que humanos. **Revista National Geographic Brasil**, São Paulo, ano 17, n. 206, p. 32-55, Abril 2017.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

_____; CASTILHO, Kathia. **Corpo, moda e ética**: pistas para uma reflexão de valores. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

MICHELANGELO, estudo para Capela Sistina, no Vaticano (1512). Acervo Museu Britânico de Londres. In: WahooArt. Disponível em: [https://pt.wahooart.com/@@/8XZRKW-Michelangelo-Buonarroti-Quatro-Estudos-para-o-Crucificado-Haman-\(recto\)](https://pt.wahooart.com/@@/8XZRKW-Michelangelo-Buonarroti-Quatro-Estudos-para-o-Crucificado-Haman-(recto)) Acesso em: 5 ago. 2019.

MICHELANGELO, O Escravo Moribundo (1512-1516). Acervo Museu do Louvre em Paris. In: JANSON, H. W. **História Geral da arte**: Renascimento e Barroco. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.650

MIRANDA, Ana Paula de. **Consumo de moda**: a relação pessoa-objeto. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

MISCELÂNIA médica, iluminura anatômica mostrando as veias (Século XIII). MS. Ashmole 399. In: SOUZA, Jorge Prata de; COSTA, Ricardo da. **Corpo e Alma, vida e morte na medicina ibérica medieval**: O regimento proveitoso contra a pestilência (c.1496). História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 841-51, set.-dez. 2005. Acesso em: 5 ago. 2019. p.848

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., 2002

MORE, Max. **Transhumanism: Towards a Futuristic Philosophy**. Disponível em: <https://www.primenet.com/~maxmore>. Acesso em: 19 jan. 2019.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MOSAIC from the Cathedral of Lescar, France. Orthopaedic Appliance Atlas. In: O. FLIEGEL; S.G. FEUER. Historical Development of Lower-Extremity Protheses. **Revista Orthopaedic & Appliance journal**, Brooklyn: Veterans Administration Outpatient Clinic, Dezembro 1966. p.314

MURPHY, B.J. **Deus ex and open bionics join forces to create affordable bionic arms**. (8 de Junho 2016) Disponível em: <http://www.seriouswonder.com/deus-ex-open-bionics-join-forces-create-affordable-bionic-arms/>. Acesso em: 26 jun. 2019

MUTZA, Amy. **Feature part 2**: Viktoria Modesta, prototype for the future?. Disponível em: <https://roguerave.wordpress.com/tag/viktoria-modesta/>. Acesso em: 24 mai. 2019.

NEVES, Cecília de Sousa. A questão do humano: Entre o humanismo e o pós-humanismo. **Griot: Revista de Filosofia**, v.12, n.2, p. 254-269, 18 dez. 2015.

NIAZ, Anjum. **The man who invented the 'bionic eye'**. Disponível em: www.dawn.com/news/1242055. Acesso em: 15 dez. 2018.

NORTOM, Kim. Un breve recorrido por la historia de la protésica. **Revista inMotion**, Tennessee: Amputee Coalition, Volume 17, n. 17, p. 1-5 Dezembro 2007.

O. FLIEGEL; S.G. FEUER. Historical Development of Lower-Extremity Protheses. **Revista Orthopaedic & Appliance journal**, Brooklyn: Veterans Administration Outpatient Clinic, Dezembro 1966.

PABLO Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (1907). Acervo Museu da Arte Moderna de Nova Iorque. In: FERRARI, Silvia. **Guia de história da arte contemporânea**. Lisboa: Editora Presença, 2001. p.37

PEN drawing of a fragmente of antique vase unearthed near Paris ([1862]). Orthopaedic Appliances Atlas. In: O. FLIEGEL; S.G. FEUER. Historical Development of Lower-Extremity Protheses. **Revista Orthopaedic & Appliance journal**, Brooklyn: Veterans Administration Outpatient Clinic, Dezembro 1966. p.314

PIETER Bruegel, The Cripples (1568). Acervo Museu do Louvre em Paris. In: STANTON, Tim. Reason's Other: the emergence of the disabled subject in the Northern Renaissance. **Revista Disability and Society**, Vancouver, v. 19, n. 3, p. 225-243, Maio 2004. p.237

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

POLÍMEDES de Argos – Os irmãos Cleóbis e Biton (615-590 a.C.). Acervo Museu Arqueológico de Delfos. In: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de janeiro: LTC, 2012. p.79

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RETRATO de Hesire (2778-2723 a.C). Acervo Museu Egípcio do Cairo. In: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de janeiro: LTC, 2012. p.61

RIELLO, Giorgio. **História da moda: da Idade Média aos nossos dias**. Lisboa: Edições texto e grafia, 2012.

RISKIN, Jessica. **The artificial and the natural: An evolving polarity**. Editado por: Bernadette Bensaude-Vincent e William R. Newman. Massachusetts Institute of Technology, 2006.

ROSA, Ana Beatriz. **O desfile da Gucci em Milão e o manifesto do ciborgue de Donna Haraway**. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/02/22/o-desfile-da-gucci-em-milao-e-o-manifesto-ciborgue-de-donna-haraway_a_23368497/. Acesso em: 5 fev. 2019.

RÜDIGER, Francisco. **Cibercultura e pós-humanismo: exercícios de arqueologia e criticismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

RUSSELL, Bertrand. **História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SANTAELLA, LUCIA. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. Da cultura das mídias a cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, Dezembro de 2003.

_____. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT`ANNA, Maria Rúbia. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SANTOS, Belinda N. **La Femme Grotesque: The disruptive performance art of Marie Chouinard and Orlan**. Disponível em: https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:A4eqxF4oZSUJ:scholar.google.com/+body+remix+marie+chouinard&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em: 28 abr. 2019.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética**. São Paulo: Editora 34, 2003.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SMITH, Fran. Todo o corpo é único. **Revista National Geographic Brasil**, São Paulo, n. 226, p. 32-53, Janeiro de 2019. Edição Especial.

STANTON, Tim. Reason's Other: the emergence of the disabled subject in the Northern Renaissance. **Revista Disability and Society**, Vancouver, v. 19, n. 3, p. 225-243, Maio 2004.

STELARC, implante de orelha esquerda no braço esquerdo. In: **O globo: Artista implanta orelha no braço e quer conectá-la à internet** (15 out. 2015). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/artista-implanta-orelha-no-braco-quer-conecta-la-internet-17170258> Acesso em: 5 ago. 2019.

SV. **“Bailarina biônica” que decidiu amputar a perna brilha no mais famoso cabaré de Paris**. Disponível em: <https://zap.aeiou.pt/bailarina-bionica-amputar-perna-cabare-262084>. Acesso em: 20 jun. 2019.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TATTOOED lizard man Erik Sprague. In: **The Daily Telegraph**. Disponível em: <https://www.dailytelegraph.com.au/news/image-gallery/3debcc2b84222eab72f4dddd84541fd8?sv=39bb77913127a52468e1b005699bffb8> Acesso em: 4 ago. 2019

TEIXEIRA, João de Fernandes. **A mente pós-evolutiva**: a filosofia da mente do universo do silício. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

THE ALTERNATIVE LIMB PROJECT [website]. c2010. Disponível em: <http://www.thealternativelimbproject.com/>. Acesso em: 22 jun. 2019.

THIERRY Mugler, Robot couture silver cyborg suit (1995). Coleção Outono-Inverno. In: HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**: a imagem nos anos 1990. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

TOE prosthesis of a female burial from the Theban tomb TT95. ([1000 a.C.?.]) Fotografia de Matjaz Kacicnik. Acervo do Museu do Cairo. In: LOPRIENO-GRINS, Andrea; BICKEL, Susanne. **A wooden toe**: Swiss Egyptologists Study 3000-year-old Prosthesis. 17 de Jun. 2017. Disponível em: <https://www.unibas.ch/en/News-Events/News/Uni-Research/A-Wooden-Toe-Swiss-Egyptologists-Study-3000-Year-Old-Prosthesis.html> Acesso em: 5 ago. 2019

V&A – Search the Collections. **Aimee Mullins for Dazed & Confused, 1998**. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O83555/aimee-mullins-for-dazed-confused-photograph-knight-nick/>. Acesso em: 3 fev. 2019.

VEIGA, Ana Paula. **Health and Medicine in Ancient Egypt: Magic and Science**. Londres: British Archaeological Reports, 2009.

VIKTORIA MODESTA WEBSITE. Disponível em: <http://www.viktoriamodesta.com/>. Acesso em: 20 jan. 2019

VIKTORIA MODESTA [Instagram]. @viktoriamodesta. 16 jun. 2019. [Show crazy horse Paris]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByxWdRnn7M7/>. Acesso em: 1 ago. 2019.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2007.

VOGUE. **Spring 1999 Ready-to-wear Alexander McQueen**. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1999-ready-to-wear/alexander-mcqueen#coverage>. Acesso em: 6 mar. 2019.

WOLF, Christa Knell; GOODALL, Jane. **Frankenstein's Science**: Experimentation and Discovery in romantic culture, 1780-1830. Great Britain: Ashgate, 2008.