

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:  
contextos,  
migrações,  
contaminações**

## A figura humana: traços, medidas e proporções

Manoel Silvestre Friques  
SENAI/ Cetiq

### Resumo

No presente artigo, são analisados alguns trabalhos da artista plástica brasileira Letícia Parente, em especial, o vídeo *Preparação I*, a série de colagens *Mulheres* e a exposição *Medidas* (MAM - RJ, 1976). Tais obras são relacionadas aos sistemas de proporção e estudos anatômicos e fisionômicos desenvolvidos ao longo da história da arte e analisadas sob o viés da cirurgia plástica, em comparação com trabalhos recentes de artistas contemporâneos (Orlan, Stelarc e Valerie Belin).

### Palavras chave

Videoarte, representação, arte contemporânea

### Abstract

In this paper we analyze some works of Brazilian artist Leticia Parente, in particular, the video *Preparação I*, a series of collages *Mulheres*, and the exhibition *Medidas* (MAM - Rio de Janeiro, 1976). Such works are related to systems of proportion and anatomical studies of physiognomy developed throughout the history of art and analyzed under the bias of plastic surgery, compared with recent works by contemporary artists (Orlan, Stelarc and Valerie Belin).

### Keywords

Videoart, representation, contemporary art

*A verificação do humano sem proselitismo  
 Ou dogmatização pode bem ser  
 a preocupação mais contínua e presente  
 Letícia Parente*

Pregos e grampos prendem em um papel amarelado recortes fotográficos de olhos, nariz e boca. Alfinetes atravessam olhos e boca. A série intitulada *Mulheres* apresenta rostos femininos construídos a partir de recortes, perfurações e colagens de imagens de revistas. Problematisa-se a fisionomia feminina: ao recortar representações das partes mais significativas da face (olho, nariz e boca) e inseri-las em um novo rosto cru e pálido, fixando-as por meio de furos e junções visíveis a olho nu, Letícia parece querer desnudar o caráter publicitário de tais imagens. Ou melhor, a artista concede às faces femininas de revistas e jornais uma profundidade superficial proveniente dos atravessamentos dos metais. Os olhos claros e os lábios rosados das modelos contrastam com o branco amarelado do papel, evidenciando o processo construtivo a que estão submetidos. A utilização de ferramentas perfurantes, como o prego, o grampo e o alfinete, cuja serventia é justamente fixar objetos objetualiza as imagens das mulheres ao mesmo tempo em que as permite continuar olhando fixa e sedutoramente para seu observador. Neste novo rosto, os traços fisionômicos (possíveis rugas, marcas ou cicatrizes) são metais cuja função é unir olhos, nariz e boca ideais (das modelos femininas) à superfície crua e pálida do papel. No trabalho de Letícia, as fisionomias de alguns mitos contemporâneos de beleza e de juventude, em especial relacionados à imagem da mulher, são decompostas por meio de gestos, a princípio, agressivos, como perfurações e recortes.

Há ainda um papel onde se observam duas colunas contendo explicações sintéticas sobre a cirurgia plástica nos seios e no rosto, acompanhadas de suas respectivas representações gráficas. Aqui, os grampos e pregos cedem lugar à linha responsável pela nova modelagem plástica das partes do rosto. Na parte inferior da folha, Letícia costurou horizontalmente no papel, a partir das representações das cicatrizes colocadas acima, três caminhos distintos: enfiado, trançado e linear. Neste trabalho, aborda-se também o processo de construção e de configuração da figura humana. Isto é, os trabalhos de Letícia focalizam antes os processos reformatórios e reconfiguradores da figura humana (o corpo, no caso da cirurgia plástica, e a imagem do corpo, no caso da fotografia) do que os produtos finais destas transformações (o novo rosto, o novo seio, o novo corpo).

A apropriação de imagens femininas encontradas em anúncios publicitários complementa-se, no trabalho de Letícia, ao interesse da artista pela cirurgia plástica. Quando ela decompõe as faces de mulheres encontradas nas revistas para posteriormente recompor um novo rosto em que a cola, os pregos e os grampos atuam como elementos responsáveis por uma nova configuração, Letícia produz operações plásticas nas imagens humanas, operações essas que não são disfarçadas (como é o caso da cirurgia plástica que esconde as cicatrizes sob os cabelos), que impedem a produção de um efeito de naturalização. O interesse pelas cicatrizes resultantes das cirurgias plásticas, em que tanto a pele quanto o

papel são tratados como superfície de costura, sublinha o interesse de Letícia pelo processo e não pelo produto resultante das manipulações cirúrgicas.

Os metais utilizados para prender e reconfigurar as partes do corpo podem ser relacionados, por exemplo, às manifestações da *body modification*, nas quais os corpos são modificados intencionalmente por meio de inúmeras técnicas de transformações corporais, tais como tatuagens, *piercings* e outras perfurações, implantes estéticos e escarificações. Os adeptos da *body modification* se diferem daqueles indivíduos que modificam seus corpos com o intuito de adequá-los aos padrões de beleza vigentes. Não se trata de cirurgias corretivas, como o implante de silicone, a lipoaspiração e o rejuvenescimento cirúrgico. São indivíduos que, em eventos e apresentações públicas, transformam radicalmente seus corpos. Fakir Musafar, um dos expoentes da *body modification*, já reduziu sua cintura de 73 cm para 47 cm, aplicou em seu corpo 24 pesos de 500g presos em sua pele com anzóis e também foi submetido a suspensões verticais, por meio de ganchos de açougue, dentre outras experiências.

Além de Musafar, dois artistas propõem modificações corporais como experiências artísticas: o australiano Stelarc e a francesa Orlan. Stelarc, que já realizou cerca de vinte e cinco suspensões de seu próprio corpo, descreve uma série de experimentos onde o corpo humano e a máquina (computadores, robôs e outros) são articulados de modo a criar seres híbridos. Orlan também propõe modificações corporais como experiência estética, como a sua série de nove operações cirúrgicas performáticas, realizadas entre 1990 e 1993, onde realizava modificações de sua face a partir de cânones da história da arte ocidental. Estes artistas criam situações performáticas nas quais seus respectivos corpos são submetidos a uma série de experiências cirúrgicas, eletrônicas, robóticas e virtuais. De modos diversos e variados, os artistas submetem seus corpos a uma série de radicalizações anatômicas, tornando-os locais híbridos e passíveis de contínuas reconfigurações. O modo como se relacionam com as colagens, os recortes e as perfurações de Letícia Parente reside na evidenciação dos artifícios e dos processos de modificação corporal. Apesar de apresentarem implicações diversas, é possível enxergar um elo entre os trabalhos, a partir da investigação do corpo como elemento artístico híbrido, construído e manipulado.

Em outra colagem da *Série Mulheres*, Letícia propõe ao espectador um tipo de experiência visual: a da indistinção entre rostos de modelos e de manequins femininos. Três folhas apresentam colagens de fotografias de jornal de mulheres vestidas com perucas, justapostas a imagens de manequins igualmente portando cabelos falsos. A indistinção entre as modelos associa este trabalho de Letícia às fotografias da artista contemporânea francesa Valerie Belin. Em sua exposição<sup>1</sup>, o espectador passeia por uma série de fotografias de manequins e mestiças tratadas digitalmente, realizada em 2006 pela artista. As imagens apresentam rostos de mulheres jovens, de peles macias, sem cicatrizes ou marcas. A ausência de cicatrizes, as feições e poses faciais apáticas e neutras criam um jogo visual onde o olho pergunta a todo momento quais daquelas mulheres perfeita são “de verdade”<sup>MF</sup>. A cirurgia plástica, encarada como manipulação digital da imagem

<sup>1</sup> Oi Futuro, entre Abril e Junho de 2009, na exposição intitulada *Meias Verdades*.

fotográfica, é então utilizada por Belin como operação que permita ao espectador duvidar do que vê, ao se deparar com o fenômeno da semelhança entre os rostos perfeitos. Os procedimentos fotográficos e digitais da artista francesa, ao tornarem indiscerníveis e extremamente semelhantes modelo e manequim, dirigem ao espectador a pergunta a respeito dos limites e das fronteiras entre o ser humano e a coisa. No caso de Letícia, manequins e modelos femininos dispostos lado a lado parecem produzir a mesma natureza de conflito visual. Entretanto, em Letícia a cirurgia plástica não é apenas utilizada na produção de conflitos e desconfiças visuais por parte do espectador. A artista brasileira, de fato, se apropria dos procedimentos médicos próprios à cirurgia plástica, os inserindo em seus trabalhos de modo a revelá-los nas obras. Diferentemente de Belin, na maioria dos trabalhos de Letícia as operações cirúrgicas são apropriadas e reveladas: as cicatrizes não estão disfarçadas.

Se em *Mulheres* a artista lança mão de imagens publicitárias para compor, recompor e decompor o rosto feminino, em *Preparação I* ela as substitui por sua própria face. Nesta performance em vídeo, visualiza-se a artista pintando a si mesma. A tensão desta preparação reside justamente no bloqueio do sentido e da função de cada parte pintada. Ao colocar sobre a boca um esparadrapo, Letícia cria uma impossibilidade desta mesma boca falar e respirar. A boca se cala, tem o seu movimento e função interrompidos, bloqueados. Não obstante, sobre a tira de esparadrapo, é pintada outra boca, uma figura (ou representação) elaborada pela própria artista. A tira de esparadrapo tem sobre e sob si uma boca: uma real e uma figurada. Aquilo que é realmente uma boca é escondido para que seja pintada uma boca bidimensional, superficial, de batom. O que some, porém, é apenas a imagem da boca real, pois o seu volume permanece aparecendo e é justamente sobre ele que a pintura é realizada.

Em *Preparação I*, quando o corpo da artista se coloca voluntariamente como suporte físico das ações empreendidas por Letícia, surge aí um jogo de visões em que dois processos entram em diálogo. Diante do espelho o indivíduo molda a sua face, de modo a fazer coincidir a imagem pretendida com a auto-anulação proveniente desta preparação. Neste estranho ritual de beleza, no momento exato em que os olhos e a boca são pintados, estes mesmos olhos e boca são bloqueados em suas funções naturais. Aqui, o gesto de pintar adquire dupla função: por um lado, diz respeito aos hábitos femininos de cuidado com o corpo, por outro lado, Letícia pinta não sobre uma tela, nem sobre uma parede, mas sobre si própria. Tal pintura não é um quadro, apesar de estar enquadrada pela câmera. Também não é realizada com pincéis e tinta, mas com batom e lápis de olho. Além disso, o “processo pictórico” deste vídeo faz coincidirem o pintor e o objeto pintado: a artista não desenha a partir de um modelo nu que, por sua vez, posa diante da pintora. A sua visão apreende a sua própria imagem. Pintora e pintura revelam-se, com isso, como duas faces de um mesmo processo. O pintar de Letícia age diretamente sobre a visão de sua imagem: a cada traço pintado, surge uma nova pintora-pintura. Neste vídeo, o sujeito que cria representações (o pintor) é o objeto e suporte das mesmas (a própria pintura).

As questões aqui levantadas são trabalhadas por Letícia em sua primeira exposição individual, *Medidas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

em 1976. Nela, os participantes eram impelidos a realizar uma série de medidas a respeito de seus próprios corpos e tipos físicos. Caminhando por sete estações distintas, o participante era convidado a realizar uma série de classificações a seu respeito, levando em conta alguns parâmetros. De acordo com a proposta da exposição descrita por Letícia, o jogo proposto aos participantes da exposição seria a produção de medidas relativas ao próprio corpo. Ao transformá-las em dados, ao preencher uma ficha com informações referentes à própria carne, cada participante pode constatar a transformação de sua subjetividade complexa e inconstante em padrões e rótulos estatísticos objetivos e imutáveis, em registros de desempenho.

Em *Medidas*, os corpos dos participantes assumem o lugar do corpo da artista. Sabe-se que Letícia, além de artista plástica, era professora doutora em química na PUC do Rio de Janeiro. Este fato é significativo por dois motivos: em primeiro lugar, como tal, Letícia provavelmente ministrava aulas em laboratórios, onde o professor costuma orientar os alunos em experiências práticas. Aqui, tudo é calculado: forças, velocidades, acelerações, tempos das reações, dilatações térmicas, frequências, períodos etc. Nestes laboratórios, os estudantes participam de experiências e elaboram relatórios onde devem produzir um conjunto de medições que excluem, no entanto, aquelas referentes a seus próprios corpos. Outro aspecto do qual Letícia, com absoluta certeza, tinha consciência, refere-se ao *princípio da incerteza de Heisenberg*, um enunciado da mecânica quântica formulado por Werner Heisenberg em 1927. Nele, o autor constata uma série de restrições aos processos de medições de partículas subatômicas: em termos gerais, para se encontrar a posição de um elétron, é preciso criar uma interação, direta ou indireta, entre este e algum instrumento de medida. Esta interação entre o elétron e o instrumento verificador da posição da partícula influi na própria posição desta. Decorre daí que o processo de radiação que mede a posição do elétron produz um recuo do próprio elétron, interferindo em sua posição. A realização da medida, portanto, influi diretamente no estado e na posição daquilo que mede.

Não é possível aplicar o *princípio da incerteza de Heisenberg* a não ser para partículas subatômicas. Nem seria plausível considerar *Medidas* como uma experiência laboratorial absolutamente idêntica às disciplinas de química e de física. É possível, no entanto, pensar as variáveis científicas (e parece ser este o enfoque de Letícia) em um contexto artístico, justamente na fronteira que une e separa a arte da ciência. Se há uma diferença de grandeza brutal entre elétrons e corpos, os mesmos podem ser, em alguma medida, associados. Analogamente, Letícia quis lidar com o princípio da incerteza: elaborando todo um aparato experimental e um sistema de mensuração para corpos humanos, a artista propõe que cada participante crie dados pessoais a serem tabelados e comparados com os de outros indivíduos. A proposta, porém, não se encerra aí: trata-se de um sistema de medidas que, tal como o princípio de Heisenberg enuncia, deseja influir diretamente no estado daquilo que está sendo mensurado.

O laboratório proposto por Letícia, portanto, desconfia de sua própria eficácia e eficiência. Nesse sentido, a artista convida os participantes de sua exposição a executarem duas naturezas distintas de performance. Em primeiro lugar, a performance é abordada como um desempenho eficiente, tal como sugere

Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna*: quer-se registrar a performance dos corpos, transformando-a em dados, *inputs*, de um sistema classificatório composto por dispositivos de mensuração que funcionam como indicadores de otimização. Surgem daí as competições e hierarquias, visando, a partir da comparação, a definição das performances mais otimizadas: quem respira mais rápido, quem possui maior acuidade visual, quem não resiste muito à dor, e assim por diante. Esta performance, no entanto, está a serviço de outra, a arte-performance, na qual os corpos desprendem-se das meras medições, através da formulação de uma consciência crítica a respeito do próprio processo no qual estes estão inseridos. A arte-performance dos participantes (não mais observadores e espectadores) choca-se, portanto, com a performance-desempenho destes.

Nos trabalhos aqui descritos e analisados, percebe-se uma investigação em torno das proporções fisionômicas e dos dispositivos de mensuração, investigação esta na qual Letícia problematiza os sistemas de representação e de classificação da figura humana, em especial do corpo feminino. Sob esta perspectiva, *Preparação I, Mulheres e Medidas* se inserem em um debate tão tradicional quanto significativo no âmbito da história ocidental da arte, a saber, aquele referente aos estudos das proporções determinantes da representação da figura humana. Preocupações a cerca das proporções, da fisionomia e da anatomia do corpo humano remontam aos escritos do arquiteto e engenheiro militar Marco Vitruvius Pollio, nascido no século I a.C. Os cânones das proporções, em geral, oscilam entre dois pólos: por vezes, busca-se a beleza ideal produzida por meio da combinação dos traços mais belos de diversos indivíduos, por vezes, quer-se a construção da ilusão de presença de um personagem real, por meio de uma verdade da representação. Tanto em um caso, como em outro, o que se almeja é uma figuração humana cujo princípio subjacente é o construtivo. Deseja-se representar a criatura por meio da construção de seu corpo, seja idealmente, seja ilusionisticamente. Para tanto, cada sistema elabora o seu corpo, por meio de procedimentos figurativos: modelos algébricos ou fracionários respondem aos anseios de cada época. O sistema proposto por Letícia Parente, no entanto, diverge radicalmente de seus antepassados canônicos.

Retomemos, por exemplo, a busca pela beleza ideal do corpo humano a partir dos traços mais belos de vários indivíduos. Em *Memoráveis* (sec IV a.C.) de Xenofonte, Sócrates mostra que a pintura, ao copiar as formas belas, reúne “de todos, as partes mais belas de cada um” de modo a apresentar corpos que pareçam inteiramente belos. Na antiguidade, os mais belos corpos eram construídos a partir da superposição, ou da articulação, entre as partes corporais encontradas em vários indivíduos. Atualmente, observa-se um transbordamento deste princípio para além dos limites da figuração artística do corpo humano. A cirurgia plástica, como exemplo notório deste momento, procede de modo a corrigir imperfeições humanas, de acordo com um ideal de beleza. Num certo sentido, a cirurgia plástica é, ela mesma, uma atualização do princípio da beleza ideal preconizado por Sócrates nos corpos humanos representados. Letícia, ao lidar com a cirurgia plástica, não o faz tanto para persistir na busca da beleza ideal. Pelo contrário, seus trabalhos aproximam-se, de certo modo, das *body modifications*, uma vez que a ênfase destes recai na evidência dos procedimentos cirúrgicos,

das operações de corte e de costura das articulações entre as partes corporais. Tanto Letícia quanto os adeptos das transformações corporais apresentam publicamente as suas marcas e cicatrizes.

Quando Letícia retoma o estudo das proporções, não o faz para reatar o elo perdido da história dos sistemas anatômicos e fisionômicos. Em sua apropriação de fotografias e imagens de modelos femininas, a artista opera uma desmontagem dos mitos contemporâneos de beleza, na medida mesma em que altera, lacera, recorta, fura, cola e costura os clichês da publicidade. A resposta de Letícia à mensagem publicitária não é, portanto, uma recusa ou obliteração de sua mensagem, mas um roubo, uma falsificação, em que a artista combina “de um modo novo as unidades que compõem [a mensagem] de maneira, à primeira vista, natural”<sup>MF</sup>. O furto de Letícia configura-se, com isso, como um *ato de ironia profunda*, que, segundo Barthes, é o único meio que temos de falar, por nossa vez, a língua das comunicações de massa. Nesse sentido, a publicidade é apropriada por Letícia como uma citação: as deformações, recortes e perfurações resultantes da apropriação das imagens publicitárias sistematizadas em modelos de proporções constituem menos uma recusa do que a colocação das obras publicitárias entre aspas. Aspas metálicas, cruas e cortantes.

Os trabalhos de Letícia aqui analisados não se configuram apenas como a construção de uma contra-imagem publicitária. A exposição *Medidas* e a performance em vídeo *Preparação I*, em especial, revelam também a relação ambígua que o ser humano mantém com os processos representacionais de sua figura. O olho pintado de Letícia não substitui seu olho fisiológico: utiliza-se de seu volume e tamanho, anulando, no entanto, o seu campo de visão. Nesse sentido, a elaboração de um sistema de representação é também a produção de uma anulação. Os contra-sistemas elaborados por Letícia Parente tratam de verificar o humano, não no intuito de encerrá-lo em padrões, mas no sentido de flagrar a dinâmica ambígua que caracteriza a sua definição. Revela-se, nesta dinâmica, a preocupação de Letícia Parente enunciada na epígrafe: verifica-se o ser humano, sem proselitismo nem dogmatização.



Acervo de Leticia Parente  
sob coordenação de André Parente.



Acervo de Leticia Parente  
sob coordenação de André Parente.



Acervo de Leticia Parente  
sob coordenação de André Parente.