

CORPO, ARTE, TEXTO E TECNOLOGIA

Francine N. A. de Oliveira
francine.n.oliveira@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9934087156430630>

Tradição e apropriação

O corpo: superfície de inscrição dos
acontecimentos (...).
Foucault, 1979

Não se sabe desde quando o homem vem modificando seu corpo, desenvolvendo técnicas variadas para mudar seu "aspecto natural". Os motivos são tão diversificados quanto os métodos, envolvendo não só questões estéticas, mas espirituais, emocionais, rituais, entre outras. Mas, independente das razões que levam à modificação, o resultado é visual - podendo ser temporário ou permanente.

Muitas tribos por todo o mundo mantêm tradições que envolvem mudanças estéticas visuais. Em comunidades de índios na Amazônia, pintar o corpo ou partes dele, por exemplo, utilizando pigmentos retirados de vegetais, pode significar que uma tribo está em guerra ou passando por um período de luto. Pintar o corpo inteiramente de preto é uma estratégia utilizada por caçadores para se camuflarem na mata (Araujo, 2005).

Determinadas práticas refletem, também, o desejo de adquirir características animais. A intervenção física representaria, então, uma virtude atribuída a determinados animais, como, por exemplo, as diversas tribos africanas que cortam a pele de seus indivíduos ainda jovens, usando pedras afiadas a fim de que aquela se assemelhe à couraça do crocodilo: um símbolo de força e coragem. O ato de alargar os lóbulos das orelhas comumente representa perseverança. As crianças tem suas orelhas perfuradas bem cedo e o processo de expandir os furos se prolonga por toda a vida (*idem, ibidem*).

No mundo ocidental, grande parte dos adornos permanentes para o corpo foram trazidos por marinheiros que tinham contato com diversas culturas tribais por onde viajavam. As práticas mais conhecidas - e adotadas - são o *body piercing* e a tatuagem.

Corpo: agente cultural

Susan Bordo (1997) considera o corpo um agente da cultura, que carrega em si poderosas formas simbólicas, frutos da relação do indivíduo com sua realidade sócio-cultural. De acordo com cada experiência pessoal, ele vai se tornando um misto entre o real (ou "natural") e o adquirido, funcionando ainda como instrumento de individualidade.

Segundo Foucault ([1979] 1998, p.22), o corpo está inteiramente marcado de história, coberto por estigmas, e é por ela arruinado. Como um "texto" da cultura, além de um "lugar prático direto" de controle social, os corpos são treinados e regulamentados para se moverem dentro de um ideal cotidiano (Foucault *apud* Bordo, 1997). No entanto, o próprio ser humano esforça-se para construí-lo e para mostrar-se possuidor do corpo, manipulando-o. O que ocorre, é o desejo de expor uma história pessoal, por vezes, uma materialização da memória. Individualizado, este corpo segue lado a lado com o corpo histórico, numa relação paradoxal: o corpo social e o corpo próprio.

O "corpo sem órgãos", descrito por Deleuze e Guattari (1995), é um "corpo devir", que se diferencia do organismo, difundido pelo senso comum. Um corpo com órgãos leva à ideia de uma unidade funcional, extremamente organizada que deve apenas ser interpretada. Já construída, basta somente que seja descoberta.

O homem contemporâneo corporifica o devir em si, levando a construção a níveis elevados de experimentação. O corpo não é finalizado, por estar em constante elaboração.

Modificados, os corpos também não estão mais, por assim dizer, em seu "estado original", mas adentrando no domínio do simbólico. Como ocorre com a escrita, o corpo é, também, construído, moldado a partir de estratégias específicas.

No mundo contemporâneo, as possibilidades de moldar e construir esse corpo são inúmeras e passam por escolhas individuais, num processo de autoria de si que se diversifica cada vez mais, com as descobertas científicas e avanços tecnológicos crescentes. A intensa manipulação dos corpos envolve desejos das mais variadas naturezas, que satisfazem uma questão visual associada à maioria das culturas, e, em especial, a cultura ocidental.

De acordo com Dianne Hunter (*apud* Bordo, 1997), o corpo é um discurso que exprime aquilo que não se pode dizer linguisticamente. Habitado às normas, o corpo se mostra "dócil e regulado" (Bordo, 1997, p. 17), mas pode se rebelar contra a ordem vigente de forma sutil ou mesmo exagerada.

Ricardo Piglia (2006) constata que não há texto se não houver o leitor. No caso do corpo, sua existência é, na verdade, reforçada pelo leitor, que o interpreta de um ponto de vista distinto daquele que exhibe o corpo. Ainda assim, semelhante à leitura de um texto, a de um corpo também "é coisa de ótica, de luz, uma dimensão da física" (p. 20) que, em função da experiência do leitor, é distorcida, percebida confusamente (p. 19). Como uma obra textual, o corpo é uma rede de signos e a distância se faz importante.

Domínio e abjeção

Judith Butler (1993) argumenta que o corpo é o que há de mais concreto e, ao tratar do ser "corporificado", afirma que a performatividade, prática reiterativa do discurso, é o que determina o sujeito como inteligível. Segundo a filósofa, a materialidade é um dos efeitos produtivos de poder, sendo que a materialização do sujeito se dá a partir de uma matriz excludente: o domínio do "sujeito" é definido também pelo que se encontra fora deste mesmo limite estabelecido.

Portanto, os corpos circunscritos ao domínio são vistos como inteligíveis e passíveis de interpretação. Já aqueles que se encontram do lado exterior da fronteira não têm sua existência legitimada, sendo apontados de forma confusa. Como teórica de

questões de gênero e sexualidade, Butler (*Op. cit.*) coloca, nessa zona externa e ilegítima, os travestis, indivíduos de corpos ambíguos, aos quais denomina "corpos abjetos" (p. 16).

O conceito de "abjeto" foi elaborado por Julia Kristeva (1982), como o que está num lugar de colapso do significado, sem deixar, no entanto, de desafiá-lo constantemente. Revelando o humano sem chegar a sê-lo, o abjeto encontra-se estranhamente próximo, mas não pode ser propriamente assimilado. O exemplo máximo do abjeto seria o cadáver (Kristeva, 1982): um corpo que, sem vida, deixa de "ser sujeito", mas ainda revela traços e elementos humanos em suas feições inertes. A falta de movimento, a falta de vida em si, os fluídos, as secreções e o odor sendo expelidos, por meio das reações químicas que ainda ocorrem, levam o observador de um cadáver a perceber aquilo que é constantemente impelido a deixar de lado: a própria morte. O cadáver não é mais humano, mas exhibe um futuro inerente ao ser que ainda vive.

Para Kristeva (*Op. cit.*), o que causa abjeção é o que "perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entre-meio, o ambíguo, o múltiplo" (p. 4). Portanto, ao apropriar-se do termo para se referir aos corpos travestis, Butler (1993) os considera responsáveis por perturbar a ordem binária dos gêneros e a tradição dos papéis sexuais. A multiplicidade de seus corpos não respeita as fronteiras impostas pelo sistema heteronormativo, que reconhece apenas o homem, como símbolo de força e comando, e a mulher, símbolo do recato e da passividade.

O conceito mais comumente associado ao travesti é, basicamente, o de um homem que se comporta e se veste como mulher, recorrendo, frequentemente, a procedimentos cirúrgicos que o tornem mais "feminino", mas que não chega a remover os órgãos genitais. Marjorie Garber (1992) os denomina "mulheres fálicas" (p. 3), pois mantém, em si, o símbolo do privilégio masculino que é o falo.

Por outro lado, os indivíduos que desejam remover cirurgicamente o pênis são considerados transexuais, uma vez que buscam uma completa "transferência" para o sexo feminino. Apesar de procurarem se definir unicamente como mulheres, os

transexuais também são vistos como seres ambíguos, em função de pertencerem ao gênero oposto ao nascerem e durante um período de suas vidas.

Travestis ou transexuais, esses indivíduos passam por um intenso processo de transformação, principalmente em termos estéticos. Moldam-se visualmente, objetivando construir um corpo que esteja de acordo com sua "mente feminina" ou com uma espécie de identidade interior. Nascem com seus corpos devires e vão experimentando suas possibilidades, vão se criando, construindo, junto com o corpo, sua personalidade identitária.

Deixando de lado as questões sexuais, existe um padrão de beleza que é almejado não só pelos "biologicamente homens" que desejam se tornar mulheres, mas também por aqueles que se encontram do lado de dentro da matriz. Referindo-se ao ideal de beleza feminino, Bordo (1997) destaca a mídia como o principal veículo a difundir as "regras" para se tornar uma mulher bonita:

Com o advento do cinema e da televisão, as normas de feminidade passaram cada vez mais a ser transmitidas culturalmente através do desfile de imagens visuais padronizadas (p. 21).

Contudo, não são apenas as roupas, os movimentos e o comportamento que determinam a beleza ideal; é preciso, ainda, ter configurações corporais específicas. Se, por um lado, algumas das características podem ser adquiridas com, por exemplo, o uso de espartilhos para afinar a cintura ou com sapatos de salto para dar a impressão de uma estatura maior, por outro, algumas atribuições só se tornaram possíveis com o avanço técnico da medicina e de áreas afins.

Os implantes de silicone foram uma descoberta de grande impacto no âmbito da medicina estética. Tanto as "mulheres biológicas" quanto as "que se tornam mulheres" agora podem, por meio de cirurgias, adquirir seios grandes e arredondados, bem como nádegas firmes, ao passo que os "homens biológicos" e aqueles "que se tornam homens" podem contar com implantes de peitoral, bíceps, panturrilhas, entre outros.

De outro ponto de vista, há indivíduos que evitam encaixar-se nos padrões de beleza e fazem, conscientemente, uso do próprio corpo para rebelar-se contra o sistema dominante. É o caso, por exemplo, do movimento *punk*, que se popularizou na década de 1970, numa Inglaterra conservadora, com o objetivo de chamar a atenção para os problemas do sistema capitalista (Araujo, 2005). Os adeptos dessa estética agressiva adotavam penteados chamativos como o "moicano", acessórios de couro antes associados apenas a grupos fetichistas, além da colocação de adornos como pinos metálicos e alfinetes não só pelas roupas, mas também pelo corpo (Pires, 2005). Sua aparência física os diferenciava do "indivíduo comum", mas, ao mesmo tempo, os inseria em um grupo específico, como uma marca de pertencimento e também como uma espécie de bandeira ideológica.

Outro movimento que chamou a atenção - e foi, por vezes, confundido com o próprio *punk* - dos jovens no fim dos anos 1970 e que ganhou muitos adeptos ao longo dos anos 1980 foi o chamado *new wave*, que encontrou grande representatividade na música. Considerado mais niilista que o *punk*, seus membros se mostravam menos preocupados com questões políticas e sociais. Buscando reproduzir visualmente o romantismo e o gótico do século XVIII num contexto urbano, o estilo *new wave* consistia em roupas escuras, principalmente pretas, e em maquiagens carregadas (Pires, 2005).

Esses estilos intencionalmente extravagantes são exemplos de como o corpo pode ser reelaborado e apresentado como uma superfície em que símbolos são "escritos" e, conseqüentemente, interpretados e, inclusive, reinterpretados, como textos.

Como recorda Beatriz Ferreira Pires (*Op. cit.*), ironicamente, ambos os movimentos, inicialmente considerados símbolos de marginalidade e rebeldia, inspiraram tendências da "alta costura" e, por diversas vezes, se tornaram "estilos da moda". Passaram, então, de grupos ideológicos à margem da sociedade para estéticas *mainstream*.

Punk e *new wave* foram também responsáveis pela popularização do *body piercing* e da tatuagem entre os jovens (práticas que, anteriormente, ficavam restritas a

grupos *underground* e marginalizados até os dias atuais, como os fetichistas ou os *clubbers*).

Além da ideia de rebeldia, outros discursos foram construídos em torno do uso de adornos corporais - alguns, inclusive, tentam resgatar o caráter ritualístico da prática. Os indivíduos que buscam passar por estes rituais que envolvem o corpo - e as sensações - são chamados de "primitivos modernos" (Pires, 2005). O mentor desse movimento, Fakir Musafar, começou a experimentar com seu próprio corpo ainda criança, influenciado por artistas exibidos em feiras, muitos deles tatuados e perfurados, demonstrando habilidades físicas como o contorcionismo, o ato de engolir espadas, entre outros. Segundo Musafar (*apud* Pires, 2005, p.103), as pessoas têm uma necessidade de passar por ritos, por experiências tribais que marquem as fases de suas vidas, com o intuito de transcender seus limites físicos e de fortalecer suas almas. Levando a questão performática da *body art* ao extremo, os rituais envolvem, necessariamente, a dor.

No mundo contemporâneo, o caráter místico dos experimentos corporais foi deixado de lado - exceto por grupos específicos de artistas e *performers* que resgatam exatamente o primitivismo moderno - , mas o desejo de testar e de ultrapassar barreiras impostas ao físico se mantém, bem como a vontade de exibir a passagem por experiências extremas. Sendo assim, as práticas devem, preferencialmente, deixar marcas.

O encontro dessas práticas limítrofes com as avançadas técnicas cirúrgicas e com a tecnologia resultou em corpos cada vez mais experimentais, que buscam atingir um ideal estético pessoal ou simplesmente "adquirem" adornos como suplementos.

A artista plástica Orlan (*apud* Novaes, 2010), ao apresentar sua Arte Carnal, por exemplo, rejeita a dor como parte do processo, afirmando que o corpo pode transformado com a ajuda de avanços tecnológicos, dentre eles, os anestésicos e analgésicos (Orlan, 1999). O espetáculo da manipulação corporal pode acontecer sem sofrimento, em função de descobertas científicas que permitem a observação do próprio corpo sendo aberto e

esculpido, a contemplação das vísceras e do coração materiais, cuja forma diverge daquela difundida simbolicamente (*idem, ibidem*). Essa arte que transforma o corpo em linguagem visa questionar os padrões de beleza estabelecidos - e constantemente reafirmados - pela cirurgia plástica e pela mídia, se utilizando destes mesmos meios para impressionar e fomentar o debate em torno do corpo modificado.

Por esse ponto de vista, a "indústria" contemporânea da arte corporal aproxima-se cada vez mais da arte carnal. Além do desenvolvimento de novas máquinas de tatuagem, mais leves - que, logo, machucam menos durante a composição do desenho na pele - e precisas, que permitem a elaboração de desenhos mais complexos e o uso de técnicas semelhantes às usadas em pinturas, foram também aprimorados os instrumentos de perfuração e de corte, sendo possível, atualmente, a colocação de joias em praticamente qualquer parte do corpo, mediante anestesia local. A maleabilidade do silicone também permitiu que diferentes peças fossem esculpidas com o intuito de serem implantadas, em tamanhos e formas variadas. Recentemente, foi divulgada a possibilidade de se injetar tinta no globo ocular, mudando permanentemente sua cor. O procedimento requer apenas o uso de um colírio com efeito anestésico, para abrandar os movimentos involuntários do olho.

Ainda que a tatuagem e algumas formas de perfuração tenham se popularizado com o passar do tempo e principalmente após os anos 1990 (Pires, 2005), o impacto visual causado por determinadas modificações, ou por aqueles indivíduos que as têm em quantidade considerável, é grande. Causa impacto a visão de um desenho formado por cicatrizes, ou de chifres alocados sob a pele, ou de perfurações expandidas. As pessoas que observam, que leem estes corpos modificados frequentemente remetem-se à sensação de dor e desconforto. São, portanto, corpos abjetos, por motivos diferentes dos travestis. Em comum, não respeitam fronteiras físicas, e constroem a si mesmos perturbando o sistema, com uma aparência que se destaca daquela baseada no ideal de beleza ocidental.

As razões para construir um novo corpo, com marcas, peças e relevos que não faziam parte do "corpo inicial" são inúmeras. Envolvem memórias, desejos, narrativas e, inclusive, esquecimentos. Sobre uma cicatriz ou uma tatuagem antiga é possível desenvolver uma nova; uma releitura ou uma cobertura cuja composição é análoga a de um palimpsesto. Nem sempre a marca anterior torna-se invisível, mas pode ser vista a partir de um novo prisma, quando sobreposta por outra, como um texto que suscita outra leitura, uma narrativa adicional. Um corpo com várias marcas exibe, em si, diversas narrativas, que podem ou não ser coerentes e, de acordo com quem as carrega, podem ou não ser lidas como uma totalidade. Como ocorre na arte carnal proposta por Orlan (1999), o corpo é transformado em linguagem.

Para que seja lido por outras pessoas, o livro passa por um processo de produção que não depende unicamente de seu autor. De maneira semelhante, a "produção" do corpo envolve outros indivíduos além daquele que pretende marcar-se. Contudo, o que difere o corpo do livro é a proximidade entre aqueles que estão envolvidos no processo. Ademais, não é possível atribuir a autoria a um único nome, a não ser que o sujeito detentor do corpo tenha feito, em si mesmo, todos os procedimentos. Em geral, o corpo é uma autoria em conjunto.

Além da dor e, principalmente, do desconforto associados aos procedimentos, uma vez que nem todos os artistas optam pelo uso de substâncias anestésicas, estes remetem a outras reações corporais: o sangramento (e o contato do modificador com o sangue e com a carne viva do modificado), o inchaço, hematomas e possíveis complicações durante o tempo de cicatrização. Para chegar àquela configuração desejada, é necessário que o corpo passe por um período de "deformidade", consequência de certa agressividade empregada, por exemplo, ao descolar a pele dos músculos para alocar os implantes ou ao ferir o tecido várias vezes para alcançar determinados efeitos de cor e sombra numa tatuagem. Deve-se lembrar que a pele é, de fato, ferida propositalmente e a ideia de submeter-se, por vontade própria, à dor e aos incômodos posteriores é uma perturbação da ordem, da lógica humana de evitar o

sofrimento e aquilo que possa machucar. É, portanto, fonte de estranhamento, de abjeção. Mas, ao mesmo tempo, é uma fonte de satisfação e, até mesmo, de prazer para aqueles que passaram pelas experiências e ostentam as modificações.

Em busca de avanços

No âmbito científico, ao fim dos anos 1990 e nos anos 2000, percebe-se também o interesse dos modificadores corporais e fabricantes de peças biocompatíveis pelo desenvolvimento de adornos funcionais. Inspirados pelo artista cibernético Stelarc, que busca personificar a hibridização entre ser humano e ciborgue, diversos profissionais começaram a usar o próprio corpo para experimentos com novas joias e projetos mais ousados.

Já na década de 1980, Stelarc fez performances com extensões mecânicas conectadas a seu corpo (Atzori e Woolford, 1998). Suas obras mais conhecidas são *The Third Hand*, que envolvia a conexão de um braço mecânico de funcionamento independente a um de seus antebraços e *Ear on Arm*, um implante de uma orelha funcional no braço.

Recentemente, popularizou-se o uso do microdermal, um tipo de *piercing* próprio para ser aplicado em locais do corpo em que o *piercing* tradicional não cicatrizaria, por resultar em uma perfuração muito superficial, por exemplo, em partes do rosto, ou por que há muita movimentação, como é o caso dos braços e mãos. A aplicação do adorno menos agressiva em relação ao *body piercing*, pois requer apenas um "furo", no qual se insere uma peça bastante pequena, que torna a cicatrização, já facilitada, também mais rápida.

A partir dessa nova opção de "enfeite", o modificador corporal estadunidense Dave Hurban experimentou colocar, em si mesmo, microdermais com discos imantados, de forma a ser possível acoplar, no próprio braço, pequenos aparelhos eletrônicos.

Posteriormente, um processo mais complexo foi desenvolvido por Gabriele Gabbo Di Dio, na Itália: um implante transdermal¹ de tamanho considerável, que poderá permitir, quando imantado, a aderência de aparelhos maiores, como, por exemplo, celulares leves.

Todavia, manipulações como as anteriormente mencionadas se mantêm reduzidas a um pequeno grupo de entusiastas dispostos a testar novas formas de se aprimorar o corpo visual e tecnologicamente. A cultura popular adotou parte das transformações com objetivos estéticos, mas pouco se fala na questão "evolutiva" que os experimentos podem suscitar - e o resultado destes ainda costuma ser o estranhamento e a rejeição ao que possa parecer mais arriscado ou radical.

A visão desses corpos "aprimorados" remete à afirmação de Donna Haraway (2000) de que, já no fim do século XX, seríamos todos híbridos de máquina e organismo. Indivíduos que se submetem a essas novas experiências abraçam a hibridização e buscam romper o limite entre organismo "natural" e organismo "artificial".

A mídia, também aqui, funciona como um instrumento excludente em vez de um facilitador do debate, ao apresentarem o sujeito que se modifica como "diferente", ou seja, como o estranho propriamente dito. Os meios de comunicação reforçam o caráter de extremidade associado às práticas e as afasta das questões artísticas.

O corpo instrumento de arte e linguagem

Artistas reconhecidos como Orlan (1999) e Stelarc (1981; 2008) fazem de seu corpo sua própria obra, conjugando-o com os avanços médicos e tecnológicos. Diferente dos indivíduos que pretendem apenas exibir seus corpos/textos, procuram oferecer suas

1 O implante transdermal recebeu este nome por "transportar" a pele. Sua base é inserida sob a pele, mas é realizado um corte na mesma para que uma parte permaneça aparente. Essa técnica, atualmente, é mais utilizada para aplicar chifres de metal ou "moicanos" (assim chamados pois se assemelham ao corte de cabelo).

leituras como guias para novas interpretações. Suas performances negam o corpo naturalizado e revelam o corpo material, o corpo instrumento, o corpo "customizável"; demonstram, em si mesmos, a ambiguidade entre o natural e o artificial (Haraway, 2000) e se transformam em exemplos de corpos fractais (Stelarc, 2008), que podem ser desmontados e remontados.

De fato, a relação entre corpo, tecnologia e arte está cada vez mais estreita e os campos, como ocorre com as demais áreas do saber, se interconectam.

Para atingir o ideal de beleza imposto pela sociedade é também preciso que o indivíduo se torne parte "artificial", montado pedaço por pedaço, e que abra mão de seu corpo "inteiramente orgânico", ironicamente, para considerar-se belo e integrado ao mundo em que vive. Portanto, o sujeito passa a existir entre as fronteiras, confundindo-as (Haraway, 2000).

O paradoxo do corpo está no fato de que ele pode ser regulado ou se rebelar pelos mesmos meios, se utilizando dos mesmos instrumentos; depende do discurso que se pretende passar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Leusa. Tatuagem, piercing e outras mensagens do corpo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ATZORI, Paolo; WOOLFORD, Kirk. Extended Body: Interview with Stelarc. In: CTheory. British Columbia, Canada: University of Victoria, 1995. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, S.; JAGGAR, A. M. (org.). Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Record/Rosa do Tempos, 1997, p. 19-41.

BUTLER, Judith. Bodies that Matter - On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol. 1, p. 10-36.

FOUCAULT, Michel. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998, 13ª ed.

GARBER, Marjorie. *Vested Interests - Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.

HARAWAY, Donna J. (1985). *Manifesto ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, Tomaz (org. e trad.). *Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000, p. 33-118.

KRISTEVA, Julia. (1980). *Powers of Horror - An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O corpo pós-humano: notas sobre arte, tecnologia e práticas corporais contemporâneas*. In: *Revista Trivium*. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida (UVA), dez. 2010, ano II, ed. II. Disponível em: <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-ii-ano-ii/artigo-tematico.htm>.

ORLAN. *Carnal Art Manifesto*. 1999. Disponível em: www.orlan.net/andresina/index.html

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

STELARC. *Ear on Arm*. 2008. Disponível em: <http://stelarc.org/?catID=20242>.

SOBRE A AUTORA

Francine N. A. de Oliveira é bacharel em Letras pela UFSJ (2011). Atualmente faz mestrado na mesma instituição, pelo Programa de Mestrado em letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos Culturais, Memória e Estudos de Gênero.