

A abertura do tubo digestório: entre a arte e o intestino

The opening of digestive duct: between art and intestine

Mônica Coster Ponte

 0000-0001-8610-5783
costerponte@gmail.com

Resumo

O texto faz uma introspecção na noção anatômica de tubo digestório humano, questionando a abordagem mecanicista e individualizada da digestão. Para tanto, é realizado um percurso por trabalhos de artistas que desmontam a noção de tubo digestório mediante elaborações poéticas sobre as fezes, proposições próstéticas para o corpo vivo e estratégias relacionais. São abordados trabalhos de, entre outros, Anna Maria Maiolino, Wim Delvoye, Lygia Clark, Jorge Menna Barreto, bem como os autômatos do século 18 de Jacques Vaucanson. Nosso intuito aqui é reformular a digestão como atividade imbricada ao campo da arte e vice-versa.

Palavras-chave

Digestão. Arte contemporânea. Autômato. Prótese. Ecologia.

Abstract

This text examines the anatomic idea of the human digestive duct, challenging the mechanistic and individualized approach to digestion. A journey through the works of artists who disassemble the digestive duct, with poetic constructions about human waste, prosthetic propositions for living bodies, and relational strategies, is established. Works of Anna Maria Maiolino, Wim Delvoye, Lygia Clark, Jorge Menna Barreto are mentioned, as well as the eighteen-century automata of Jacques Vaucanson. Our purpose is to reformulate digestion as a process interwoven with the field of the arts and vice versa.

O sistema digestório humano e de alguns outros animais é comumente chamado de tubo. Esse é um paralelo que guarda implicações interessantes para a imagem da digestão: como estrutura fisiológica, o tubo tem a função de transportar, direcionar ou organizar determinados elementos que eventualmente se desorganizariam ou se perderiam sem sua presença. Aparentemente, a metáfora do tubo é atribuída à digestão humana por identificarem-se dois orifícios opostos nas extremidades do abdômen: a boca, dedicada à recepção dos alimentos, e o ânus, responsável por expelir o que sobrou do processo. A oposição funcional entre a comida (rica em nutrientes) e as fezes (a sobra inútil) associa o trajeto boca → ânus ao sentido riqueza → lixo, pureza → impureza. A percepção do sistema digestório como um tubo canalizador do alimento implica o traçado de um caminho majoritariamente unilateral que parte do orifício de cima até o de baixo. A boca saboreia a abundância; o ânus expelle os restos. Nesse modelo, o objetivo da digestão seria, *grosso modo*, absorver o máximo de energia possível do alimento e expelir as sobras. Ela figura como um processo de filtragem.

não há uso possível para as fezes: elas cumprem o seu fim último de expelir a energia excedente, o excesso, a despesa improdutiva. As fezes, portanto, independente de quem as produziu ou do que as originou, não têm utilidade. Talvez por isso a defecação seja tão reprimida (Pequeno, 2015, p. 215).

Segundo Fernanda Pequeno, é possível visualizar uma dinâmica econômica relacionada à digestão, na qual os nutrientes presentes na comida são vistos como elementos valorosos. Nesse modelo tubular, cuja principal finalidade é a fartura do ser digestor, as fezes não têm qualquer utilidade. Os dejetos seriam a testemunha indesejada da ineficiência humana em converter em riqueza a totalidade do alimento ingerido. A transmutação da matéria que parte do alimento (bruto/rico), se transforma em nutrientes (lapidado/produto), dispensando as fezes (impuro/sobra), dá ao corpo o papel de instrumento irrestrito e subjetivo de absorção do mundo. Calcada no corpo individual do comensal, uma digestão bem-sucedida ao extremo seria aquela capaz de transformar em valor (produto) a totalidade da matéria ingerida, extinguindo qualquer atividade excrementícia do corpo. O tubo perfeito seria aquele que não gera sobras.

Uma passagem do anatomista grego Claudius Galeno (c. 130-c. 210), considerado o pai da anatomia ocidental, já associava o produto da digestão (as fezes) à imperfeição. Ele ressaltava então a distinção dos humanos e animais superiores dos demais seres, pela ocorrência de seu tubo digestório ser mais comprido e, portanto, mais nobre:

Galeno observou que a extensão e o formato variado dos intestinos eram indícios de um ser superior. Ele contrastava esse tipo de intestino ao dos animais vorazes... [que] se alimentam continuamente e incessantemente defecam, levando uma vida verdadeiramente avessa à filosofia e à música, como disse Platão, ao passo que um animal mais nobre a mais perfeito não come e nem defeca continuamente (Stanford University, [s.d.]).¹

É de especial interesse o fato de que Galeno encara a digestão não apenas como indigna, mas contrária à criação artística e ao pensamento, reforçando a ideia de que quanto mais extenso o tubo, mais bem processado e absorvido seria o alimento. O que ecoa nas entrelinhas da ciência galênica é que a defecação é contrária ao caráter humano, lugar epistemológico reservado às artes, à filosofia, ao pensamento. Nessa linha, quanto mais excreção, menos humanidade.

É nesse mesmo sentido que o filme de horror *gore* intitulado *A centopeia humana*, lançado em 2009, leva às últimas consequências tal imagem da digestão, apresentando um sistema grotesco cujo propósito é extinguir as sobras indesejadas. A história acompanha um cientista que faz o experimento escatológico de unir três pessoas em um só corpo digestivo. O ânus de uma vítima é costurado à boca da outra, de modo que as fezes de uma pessoa alimentam a seguinte. A chamada centopeia humana cria uma digestão perfeita, posto que elimina a existência do excremento. Um supertubo que minimiza ao máximo o excedente ou o volume de “natureza não processada”. Ele é a imagem aterrorizante do resultado radical de se pensar o recurso em oposição à sobra (a boca em oposição ao ânus); o delírio mórbido que busca extinguir do corpo humano o impuro.

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é nossa.

Abrir o tubo

Tal dinâmica produtiva atribuída ao tubo digestório ignora a função importante do excremento como marcador de território ou sinalizador de caminhos. Para algumas populações não humanas isso é de tanta relevância que mesmo animais domesticados continuam a exercer hábitos territoriais associados à defecação. Além disso, o desenho individualizado da digestão, difundido nos atlas de anatomia, retira a atividade fisiológica da dimensão ecológica das cadeias alimentares, dando a falsa impressão de que o sistema digestório tem como fim ele mesmo. Quando Lynn Margulis (2001, p. 148) elabora a imagem de um mundo sistêmico, no qual “o dejetos de um organismo, é o alimento do outro”, ela abre o tubo digestório para a coletividade, indicando que digerir e defecar são maneiras de fazer a energia circular pelo planeta.²

A dimensão ecológica da digestão está presente no trabalho da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (2012, p. 38), que investiga, desde os anos 1960, a complexidade paradoxal da noção de tubo digestório: “Da boca ao ânus, vivemos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais, corporais e vitais”. A sujeira e a pureza quase sempre habitam sua obra, mas não sob a perspectiva da moral: o corpo é contaminante e contaminado. *Terra modelada* é o título de um trabalho desenvolvido desde anos 1990, em que a artista dispõe enormes “rolinhos” e “cobrinhas” de argila sobre superfícies e mobiliários em diferentes espaços, tanto expositivos quanto domésticos. Na montagem realizada para a Documenta de Kassel, de 2012, Maiolino posicionou esses rolinhos sobre móveis de uma casa, tomando conta de mesas, cadeiras, fogão, armários, aquecedor. Segundo ela, os trabalhos com argila crua aludem ao processo de fazer macarrão e à defecação, simultaneamente (Maiolino, 2015). O que interessa aqui é seu modo de promover uma indistinção entre a comida, as tripas e as fezes, a partir das formas repetidas que sugerem concomitantemente essas três “fases” da digestão dentro do

² Em alguns sistemas detritívoros, a defecação de um animal marca o início da cadeia alimentar. Nesses casos, defecar pode ser forma de inserir energia no sistema. Se, como coloca Fernanda Pequeno (2015), do ponto de vista da cultura humana “não há uso possível para as fezes” e se, para o homem, elas representam o fim último da digestão, o mesmo não acontece nos ambientes movidos por detritos.

mesmo espaço doméstico. Em vez de filtragem, o processo digestório é construído como continuidade de uma matéria única. Os estados “bruto”, “produto” e “sobra” confundem-se ininterruptamente. O caminho dessa digestão não é linear, mas circular. Ele começa e termina na argila. Os extremos desse sistema digestório são o próprio barro: a comida parte da terra e retorna à terra.



Figura 1
Anna Maria Maiolino, *Terra modelada*, 2012
Fonte: Galeria Luisa Strina (<https://galeriailuisastrina.viewingrooms.com/viewing-room/21-anna-maria-maiolino/>)

Outra artista que esgarça os limites do tubo digestório é a norte-americana Kiki Smith, que nas obras *Digestive system*, de 1988, também propõe uma escultura investigativa do lado de dentro da digestão. Enquanto Maiolino convoca um corpo coletivo (a digestão desindividualizada), Smith cria tubos individuais que exibem diferentes “feições” do interior do corpo humano, em uma espécie de retrato ao avesso. Outro trabalho, *Tale*, de 1992, tem o projeto escatológico de mostrar as fezes ainda pertencentes ao corpo do ser digestor. Nessa escultura, o excremento é expelido de uma figura que engatinha, mas não se desprende de seu ânus, deixando, como rastro tubular, a extensão de seu próprio sistema digestório. As fezes continuam a ser parte do corpo, e não algo a ser escondido, reprimido ou mesmo descartado.

Ao propor a postura não verticalizada para o corpo humano, Smith lida ironicamente com a associação histórica da digestão com a suposta “faceta animal”

do homem, alimentada por teorias científico-filosóficas como a de Galeno. Ela também explicita o fato de que a anatomia ocidental promove uma descontinuidade entre o comensal e suas fezes: por que o excremento não pode ser visto como parte do homem, mesmo fora dele? Por que não seria, o dejetivo, uma parte de nós a ir compor o solo? Reinventar uma relação com as fezes tem o poder de colocar em risco a noção de humanidade, destituindo os limites do corpo tal como ele foi construído no Ocidente. Se a defecação fosse vista como uma multiplicação (uma espécie de mitose) do comensal, poderíamos nos reconhecer também em nossas fezes. Defecar seria equivalente a expelir parte do corpo vivo a povoar o ambiente; um ser originado da digestão, com o qual possivelmente não estabeleceríamos uma relação coprofóbica. Algo semelhante aparece na obra *Trickle down and swaddling clothes* (1986), de Mike Kelley, cuja frase “*If its warm its alive!*” (se está quente, está vivo!), acompanha o desenho de um corpo humano que se desdobra em suas próprias fezes.

Figura 2

Kiki Smith, *Tale*, 1992, cera, pigmento e *papier-mâché*
Fonte: Columbia University
(http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/html/fa_ck_smith_k_1.htm)



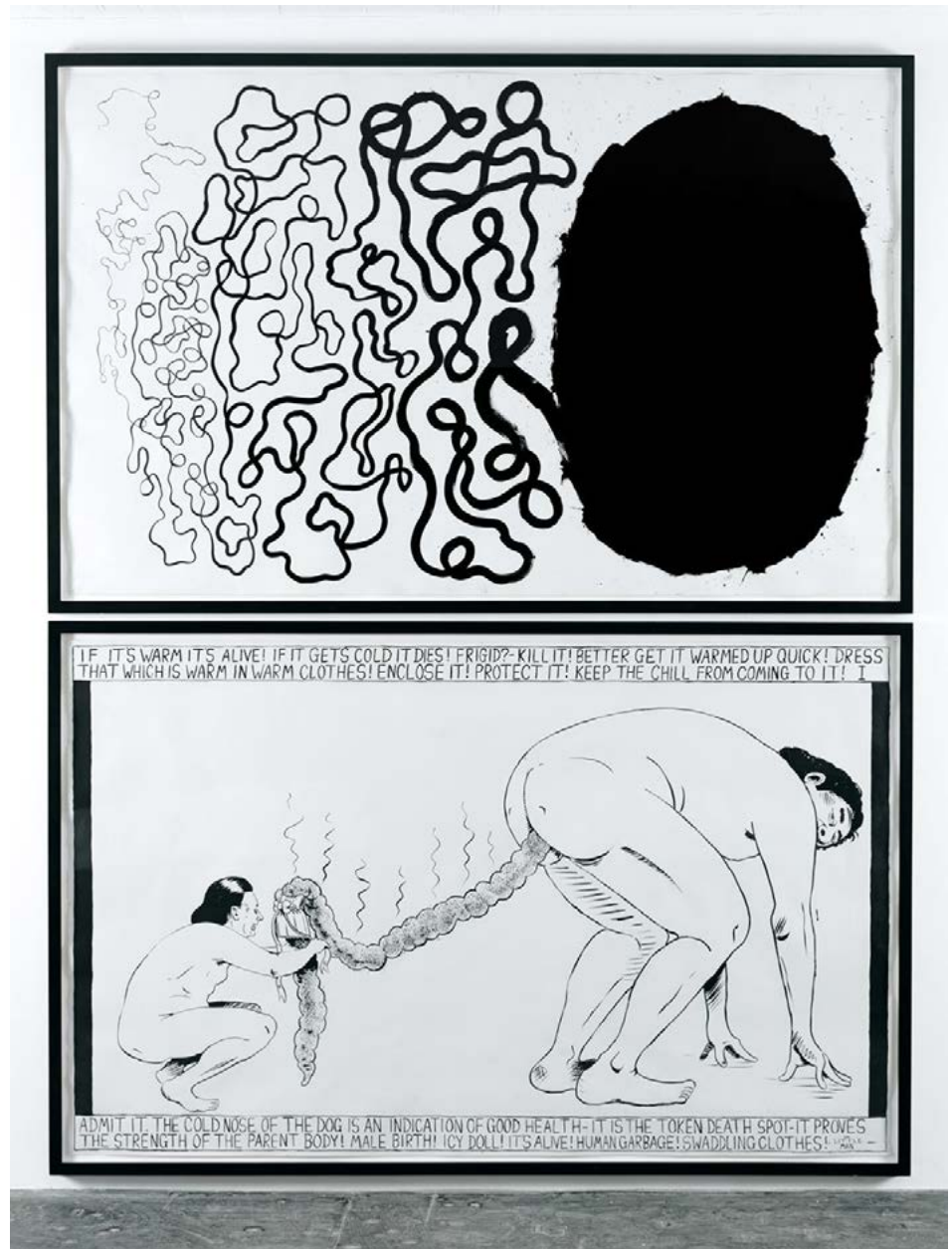


Figura 3
Mike Kelley, *Trickle down and swaddling clothes*, 1986, acrílica sobre papel
Fonte: Mike Kelley Foundation for the Arts (<https://mikekelleyfoundation.org/artwork/trickle-down-and-swaddling-clothes>)

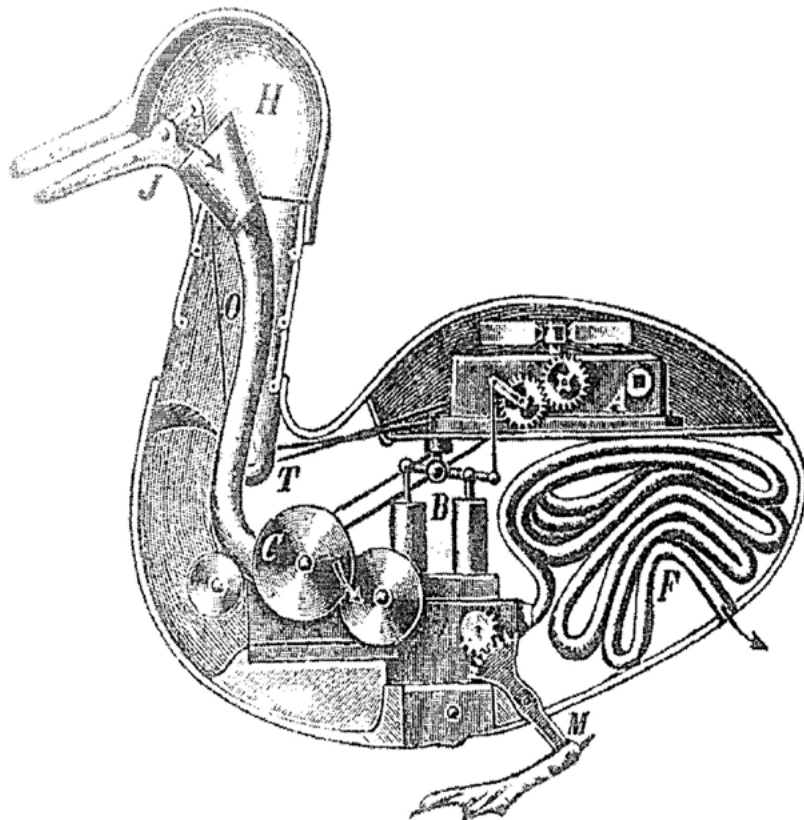
Construir o tubo

Na década de 1730, o francês Jacques Vaucanson, famoso construtor de autômatos, cria seu primeiro robô animal, o Pato Digestor. Uma das principais características dos autômatos feitos a partir do século 18 é a presença de um motor oculto, ou seja, eles eram máquinas que geralmente copiavam formas humanas ou animais com a aparente sensação de que se movimentavam sem ação externa. Até então, Vaucanson só havia construído autômatos humanóides que reproduziam ações artísticas, como tocar instrumentos musicais. A construção do Pato Digestor representa, não apenas uma passagem da especulação do movimento do âmbito exterior para o interior do corpo, mas também, agora, a cópia de uma atividade não controlada pela vontade humana.

Figura 4

Desenho fantasioso do
Digestive Duck.

Fonte: Riskin, 2003, p. 607
(<https://web.stanford.edu/dept/HPS/DefecatingDuck.pdf>). Legenda: "Ilustração de um inventor do século 19, de sua própria versão fantasiada do pato de digestão mecânica. Uma seta ajuda a indicar onde a principal ação acontece"



O compromisso de Vaucanson com a construção de autômatos era mesmo com a imitação do organismo vivo, como mostra o nome com que costumava chamar suas criações: “*anatomies mouvantes*”. Nos autômatos instrumentistas, o tocador de flauta e o tamborileiro, o construtor imitava o movimento dos dedos, a pressão sobre o instrumento e o mais complexo: a direção e a intensidade dos sopros modulados pelos lábios e o diafragma. Já no pato digeridor, Vaucanson expressa sua pretensão em reproduzir a mecânica da digestão em três pontos: engolir, macerar e dissolver, expelir. O pato ficou conhecido como autômato que reproduz cuidadosamente o sistema ligado à digestão e também toda a anatomia do animal (Castro, 2014, p. 98, destaque nosso)

Embora Vaucanson também mantivesse uma preocupação anatômica nas máquinas humanas, as ações artísticas que elas realizavam pareciam ser o pretexto necessário para suas antropofomas. Os esforços fisiológicos dos humanos eram voltados para a produção da música, enquanto a anatomia do pato se preocupava em resolver um problema puramente “nutritivo”, marcando nessas figuras uma suposta distinção entre o que é a humanidade e a animalidade. Outra característica, no entanto, também as distinguiu. O produto gerado pelo funcionamento do pato era uma matéria “verdadeiramente” orgânica. Ainda que suas engrenagens fossem canos de metal, o que transitava em suas entranhas era exatamente a mesma coisa que circula no interior do tubo digestório dos vivos. Por meio da ingestão de comida e da produção de fezes “de verdade”, a máquina digestora se equiparava a um funcionamento supostamente mecânico do corpo.

As criações de Vaucanson carregam, porém, mais ambiguidades do que uma leitura ilustrativa do mecanicismo pode trazer. Riskin (2003, p. 611) aponta que seus autômatos foram feitos “durante um momento intervalar de profunda incerteza sobre a validade do mecanicismo filosófico” e que, mais do que afirmar a universalidade mecânica dos corpos, “eles dramatizavam, a uma só vez, duas posições contraditórias: que os vivos eram essencialmente máquinas e que os vivos eram a antítese das máquinas” (p. 612). Uma exibição dos três autômatos juntos (os dois tocadores de instrumentos ao lado do Pato Digeridor), no *hall* do Hôtel de Longueville, em 1738, por exemplo, representou menos uma mostra de três máquinas distintas do que um acontecimento integrado. A

demonstração concomitante de seus funcionamentos pode ser entendida como uma provocação ambígua em que destrinchar facetas de um corpo mecânico incide sobre a natureza da criação musical. O autômato digestor, entre os dois musicistas bucólicos, aponta ironicamente que, no interior de cada corpo epistemologicamente construído como humano, um animal exerceria as funções vitais.

Quando, em 2000, o filósofo Paul B. Preciado publicou o *Manifesto contrassexual*, um de seus objetivos era debater os efeitos sociais da cisão cientificista entre o dentro e o fora do corpo. Ele explica como a ideia do autômato evidencia ambiguidades decorrentes de polarizações como essa, que colocam o orgânico de um lado e o artificial de outro. Se, por um lado, o autômato marca as diferenças entre os tecidos vivos e as tecnologias científicas, por outro, seu funcionamento maquínico constrói (em vez de imitar) o organismo vivente pelas lentes do mecanicismo:

A vocação da robótica é a de conceber um “autômato”, uma máquina de aspecto humano capaz de se mover e de agir. Mas o “robô” é também, na língua coloquial, um “homem reduzido ao estado de autômato”. Com o robô, o corpo está paradoxalmente preso entre o “órgão” e a “máquina”. À primeira vista, não obstante, o orgânico e o mecânico parecem pertencer a registros opostos. O orgânico remeteria à natureza, aos seres vivos, enquanto o mecânico dependeria dos instrumentos e dos aparelhos artificiais (Preciado, 2014, p. 159).

O autômato serve menos para performar o vivo do que para fazer com que o vivo performe a máquina. Um autômato que digere alimento é equivalente a um robô que carrega sangue no interior de suas veias. Sua eficiência está em mostrar quão mecânica pode ser vista a digestão orgânica. Quando Vaucanson (apud Cottom, 1999, p. 63) diz que em seu autômato a comida é digerida “como nos animais reais”, tal afirmação coloca o corpo vivo como modelo maquínico para o robô, e não o contrário. Não é o corpo que digere como uma máquina, mas a máquina que digere como o corpo. A estranha conclusão é que “os animais reais” seriam máquinas infinitamente mais perfeitas que o autômato. Nesse sentido, estaríamos todos performando dentro de nós um robô exemplar.

No mesmo ano de publicação do *Manifesto contrassexual*, o artista belga Wim Delvoye concretizou pela primeira vez o projeto intitulado *Cloaca: uma*

máquina de digerir. Com 11 metros de comprimento, a *Cloaca* foi construída por uma equipe de engenheiros e cientistas, e era composta por diversos recipientes, tubos e dutos, mas também por enzimas, bactérias intestinais e ácidos que estão de fato presentes no sistema digestório humano. Em *Cloaca*, o alimento é inserido em um grande funil e percorre seis recipientes até chegar ao duto excretor. A máquina é alimentada com energia elétrica, e “a transferência da ‘comida’ pelos vários estádios da ‘digestão’ é feita por movimentos peristálticos: ‘como no corpo humano’ (Foncé, 2000, p. 10). Seu título, *Cloaca*, é um anagrama para Coca-Cola, mas também o nome anatômico designado ao orifício de excreção e reprodução das aves, e, talvez por isso, uma referência direta ao Pato Digestor de Vaucanson.



Figura 5
Wim Delvoye, *Cloaca*, 2000,
1157 x 58 x 270cm MUHKA
Fonte: *síte do artista*
(<https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>)

É interessante considerar que a máquina de Delvoye desassocia a digestão de qualquer outra função sistêmica, como absorção de energia, nutrição, circulação de matéria orgânica etc. Essa estrutura, que digere por digerir, faz eco ao modelo tubular anatômico demonstrado pelo autômato, que ignora o fato de que aquilo que acontece com o alimento antes e depois da passagem pelo corpo também faz parte da digestão. A associação de *Cloaca* com a Coca-Cola, pelo

título e pelo desenho de seu logotipo, retoma a discussão levantada no início deste texto e incide sobre as implicações econômicas atribuídas aos corpos digestores, pois o produto gerado pela *Cloaca*, suas “fezes”, são embaladas a vácuo e vendidas no mercado de arte. Delvoye faz um comentário irônico sobre o sentido individual e econômico da digestão, transformando a “sobra indesejada”, em vestígio valioso da eficiência da digestão mecânica.

Olhar para essa máquina e ver nela um ser humano (ou pelo menos uma dimensão dele) pode ser aterrorizante. De fato, não há nada da forma humana na *Cloaca* mas, por outro lado, o que há de mais humano do que a criação de máquinas? A máquina de Wim Delvoye digere como um homem, mas ela não cabe dentro de um corpo de porte e dimensões humanas. Ela se afasta do autômato porque seu compromisso não está em simular a forma humanoide, mas sim o seu funcionamento nos mínimos detalhes, incluindo a escala molecular. Enquanto o autômato de Vaucanson ilustra a ideia de que existe uma máquina dentro de cada um de nós exercendo as funções ditas vitais, a *Cloaca* informa que máquinas podem realizar essas mesmas funções, mas elas não habitam só o lado de dentro do corpo. Nas palavras de Fabiana Moraes (2010, p. 116),

Cloaca também faz alusão à expansão técnica do corpo humano, aos órgãos imperfeitos que são substituídos pelos transplantes ou por próteses reparadoras. Cloaca é uma prótese exagerada, que não cabe num corpo, que vive de maneira semiautônoma, alimentada pelo homem, pela tecnologia, pela energia elétrica. Cloaca é o desperdício tecnológico, é um paradoxo: é uma máquina que não substitui nada nem ninguém e que não contribui, não é útil.

A incorporação das próteses à dinâmica da sociedade marca a passagem do modelo do autômato (robô) para o modelo do ciborgue, no início do século 20 (Preciado, 2014). A tecnologia prótica se aloca nas zonas limítrofes do corpo, substituindo órgãos, tecidos ou mesmo sistemas vivos por “órgãos de plástico” e materiais inorgânicos. A oposição rígida entre corpo e tecnologia (Natureza x cultura) alimentada pela máquina e pelo robô dá lugar à criatura fronteira que é o ciborgue, em que as próteses se apresentam como elementos tão naturais quanto artificiais. A prótese se mistura de tal forma à dinâmica viva, que se torna uma parte do corpo orgânico. A digestão da *Cloaca* leva ao extremo tal existência

prostética: seria possível criar uma prótese tão eficiente que toda a atividade digestiva, da boca ao ânus, ocorra em órgãos de plástico? É possível digerir integralmente fora do corpo? A condição *borderline* da prótese, como descreve Preciado em diálogo com Donna Haraway, é um convite para reinventarmos a natureza e a condição do humano: “a ‘Natureza Humana’ não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgão e plástico” (p. 23). Aqui, vale lembrar que as próteses digestoras também estão amplamente presentes em nossa vida cotidiana. Talheres fazem a mediação da mão à boca, evitando que se tateie o interior do corpo; liquidificadores e facas substituem dentes, mandíbulas e músculos peristálticos; privadas são acopladas ao ânus para receber os resíduos da digestão; tubos de esgoto são a continuidade do tubo digestório, levando as fezes até a terra. A gravura *Glu Glu* (1967), de Anna Maria Maiolino, ilustra um corpo atravessado por essas próteses. O recorte que simula uma imagem anatômica cria uma continuidade física entre o comensal e seus objetos. Os pratos feitos ocupam o lugar dos órgãos internos, indicando que a organização da mesa também é uma construção prostética, e o cano da privada se torna a extensão do esôfago e do intestino, resgatando a ideia de que as fezes continuam em digestão, ao longo de tubulações e compactadores, após ser expelidas.

Penetrar o tubo

Em 1973, o artista cíprio Stelarc inseriu no próprio tubo digestório uma pequena escultura de metal composta por titânio, aço, prata e ouro. *Stomach sculpture* tinha o formato de uma cápsula e foi introduzida pela boca, percorrendo o esôfago até o estômago. Chegando lá, suas aletas se abriam em movimentos repetitivos, e a escultura emitia luz e som. O procedimento foi feito por uma equipe de assistentes e um endoscopista, e registrado com uma câmera endoscópica.

Eu quis romper a superfície do corpo, penetrar a pele. Com *stomach sculpture*, inseri uma peça de arte dentro do corpo. O corpo se torna um lugar vazio sem distinção significativa entre espaço público, privado e fisiológico. O vazio do corpo se torna um hospedeiro não para o eu ou para uma alma, mas simplesmente para a escultura (Stelarc, 1998).



Figura 6

Anna Maria Maiolino, *Glu*

Glu, 1967, xilogravura

Fonte: Artforum (<https://www.artforum.com/print/reviews/201801/anna-maria-maiolino-73193>)

O estômago vira palco para uma coreografia; o sistema digestivo é visto como espaço de circulação e criação de arte; o público se constitui das estruturas orgânicas do interior do próprio artista. Diferente da *Cloaca* de Delvoye, que performa uma digestão agigantada em uma máquina disfuncional, Stelarc faz com que uma minúscula máquina performe algo, sem função fisiológica, para o seu interior digestivo. A escultura faz uma apresentação de luzes e sons para a vida orgânica³ interna do artista, aquela que supostamente não teria subjetividade ou relação com o mundo de fora. A performance é registrada em imagens de cunho médico, promovendo uma introspecção às entranhas, mas sem abandonar o dado de que o explorador é justamente o possuidor do próprio corpo explorado. Ao dizer que “precisamos construir um sistema de vigilância interno para o corpo”, Stelarc (1998) propõe a total simbiose das entranhas com aparatos mecânicos, como sua própria escultura. *Stomach sculpture* não é feita para ser vista, escutada ou lida. Ela é feita para ser engolida. Ela esgarça os limites do digerível, assim como os limites da fruição estética, e a confusão entre o espaço de dentro e de fora da pele é também uma confusão entre fisiologia e criação artística.



Figura 7
Stelarc, *Stomach sculpture*,
1993
Fonte: site do artista (<http://stelarc.org/?catID=20349>)

³ Referência à teoria das duas vidas do fisiologista francês Marie Xavier Bichat que, no século 19, separou a vida entre “orgânica” e “relacional”, sendo a primeira existente em todos os vivos e a segunda, reservada apenas aos animais superiores.

Deambular ao longo dessas experiências digestórias tem o desejo de liberar a digestão de seu desenho tubular e restrito aos limites internos da pele, mas também de olhar para a incidência da digestão dentro do trabalho de artistas que, em movimento análogo, abrem-se poeticamente para estratégias intestinais. Em entrevista recente, o artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2020) menciona que “se faz música acreditando que nós temos ouvidos, se faz artes visuais acreditando que nós temos olhos”. De certa forma, os objetos de arte também são contrapontos aos corpos humanos e responsáveis por definir os limites das faculdades sensíveis, da mesma forma que ampliam ou desconstroem as camadas discursivas sobre elas. Talvez seja por isso que Artur Barrio (apud Freitas, 2007, p. 111) encara “implicações psicoemocionais orgânicas, tais como vômito, diarreia, etc. como participantes” de seu trabalho. É nesse mesmo sentido que cabe a pergunta sobre a participação do tubo digestório na experiência com o objeto estético: é possível fazer arte acreditando que temos estômago?

Modelar o tubo

Túnel (1973), de Lygia Clark, parece reconstruir ao mesmo tempo o sistema digestório e a experiência artística. Embora esse trabalho seja comumente associado à ideia do nascimento, gostaria de derivar até outros imaginários tubulares como o da digestão. *Túnel* é um tecido elástico de 50 metros de comprimento que é percorrido por uma ou duas pessoas, de uma ponta a outra. Tive a oportunidade de experimentar essa proposição durante a retrospectiva *A casa é o corpo*, em 2012, no Itaú Cultural em São Paulo. Penetrei o tecido com uma amiga, que entrou ao mesmo tempo, na outra ponta. Percorremos o túnel rastejando, nos cruzamos no meio do caminho, e saímos nas pontas contrárias. Educadores faziam furos no tecido quando precisávamos respirar, no meio da travessia. O tecido elástico aderiu aos nossos corpos, e o formato do túnel era distorcido à medida que passávamos por ele. Rastejávamos com lentidão e dificuldade e, se por um lado, ao sair dele tivemos uma sensação de retornar ao mundo, também sentimos que fomos expelidas, defecadas.

Seguindo pelas analogias com a digestão, podemos ver no trabalho de Clark uma experiência inédita de estar no interior do tubo digestório: experiência de ser o alimento. Estamos dentro de um comensal, sendo digeridos. Somos o alimento, o bolo fecal, o quimo e as fezes. Nessa inversão de sentido, o trabalho

nos captura como público-alimento movente de um sistema alimentar e artístico. Fazemo-nos comida ao ser capturados pela armadilha da artista, nos deixamos comer quando entramos no tubo, nos digerimos rastejando, e finalmente nos expelimos desse corpo maleável. Ainda que sem ácidos ou corrosões físicas, ocupamos a posição ativa daquele que é engolido e transformado. Como presas fáceis do trabalho, deixamos de ser corpos digestores para nos tornar corpos digeridos, e essa é a experiência radical da digestão dentro da cadeia alimentar.



Figura 8
Lygia Clark, *Túnel*
Fonte: Itaú Cultural.

Por fim, quero terminar este percurso com obra que tangencia diversas questões levantadas aqui e que se propõe a modelar o próprio tubo digestório de seu público. O trabalho intitulado *Restauro*, do artista brasileiro Jorge Menna Barreto, montado na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, consistia em uma obra-restaurante. Ao adentrá-la, no mezanino do pavilhão da Bienal, o público não se deparava com a comida de forma acessória à visita expositiva, mas tinha uma experiência ambiental, visual, sonora e celular à medida que habitava espaço e se alimentava. No restaurante *Restauro*, os alimentos vinham de agroflorestas ou de pequenos produtores e eram servidos, não em pratos, mas em potes chamados

de “paisagens comestíveis”. Cada pote reproduzia os extratos que os alimentos ocupavam nas agroflorestas, apresentando as diferentes comidas em interação ecológica dentro dos recipientes. Dessa forma, o público não ingeria alimentos isolados, mas as relações e proporções de dentro da floresta.

Traduzindo isso para o pensamento artístico, comecei a pensar que, ao fazer essa mediação entre indivíduo e lugar, o alimento e o seu modo de cultivo poderiam ser entendidos a partir de uma perspectiva plástica. Ou seja, como pensar a plasticidade do ato de se alimentar, considerando que o que comemos define a paisagem na qual vivemos?

[...]

[Nós] não trabalhamos com a ideia de um purê de batata inglesa. Nossa receita de purê é de “raízes”, assim ele [o visitante] pode se adequar à oferta do que o produtor tem (Menna Barreto, 2016)

A sutileza da formulação de Menna Barreto está em induzir o público a um exercício de adaptação de seus tubos digestórios e paladares ao alimento disponível pelo produtor ou pelos ciclos da floresta. O comensal nem sempre escolhe o alimento, às vezes é escolhido por ele, em um diálogo firmado entre o corpo e o meio externo, que deixa de ser um objeto a ser consumido, para existir enquanto ambiente no interior dos ingestores. Com isso, *Restauro* cria a imagem de uma digestão adaptável, que caminha ao lado da paisagem, ao passo que é por ela moldada. O artista refere-se ainda ao sistema digestório como uma “ferramenta escultórica”, tornando a digestão e a atividade do artista coisas indistintas. Reinterpretando as nomenclaturas e estratégias do campo da arte, seu trabalho não é apenas uma experiência alimentar, ou mesmo estética, mas experiência de reconfiguração do próprio sistema digestório, que passa a funcionar como uma dobra da paisagem alimentar e não mais como um tubo rígido de processamento.

O que se pretendeu com o percurso realizado neste texto vai além de uma constatação da digestão como tema recorrente nas artes visuais. Os trabalhos aqui analisados, pequena amostra das elaborações artísticas acerca dos processos digestivos, reivindicam o campo da arte como via de conhecimento e criação do corpo humano fisiológico e anatômico. Valendo-se da digestão como metodologia e não como objeto, os artistas investigam o tubo digestório

como experiência sensorial e plástica, na contramão da funcionalidade produtivista deliberada pela ciência moderna. Ao mesmo tempo, eles abrem a possibilidade para que a obra de arte adentre camadas orgânicas do corpo, confundindo o objeto artístico com estruturas biológicas e demandando de seus interlocutores uma presença não apenas vital, mas intestinal

Mônica Coster Ponte é artista e pesquisadora. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e graduada em Artes Visuais pela UFRJ.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Arte conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo. Entrevistador: Caio Souto. [8 jun. 2020], 106 min. Entrevista concedida ao canal Conversações filosóficas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTLp5Ik>. Acesso em 24 abr. 2021.

CASTRO, Angélica Beatriz. Autômatos: a mecânica como imitação da vida. In: CHAUD, Eliane Maria e SANT'ANNA, Thiago Fernando (orgs.). VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014, *Anais eletrônicos*. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_8_automatos- a_mecanica_como_imitacao_da_vida.pdf. Acesso em 21 abr. 2021.

COTTOM, Daniel. The work of art in the age of mechanical digestion. *Representations*, Oakland, n. 66, p. 52-74, 1999. Disponível em: [The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion on JSTOR](https://www.jstor.org/stable/2929292). Acesso em 22 abr. 2021.

FONCÉ, Y. Cloaca: receptacle of connotations, producer of...well, meaning. In: FONCÉ, Y. et. al. *Cloaca*. Antuérpia: Ludion, 2000.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

MAIOLINO, Ana Maria. Helena Tatay conversa com Ana Maria Maiolino. In: TATAY, Helena (org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34-57.

MAIOLINO, Ana Maria. “Tudo começa pela boca”. Entrevistadores: Anna Linnemann, et. al. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 29, jun. 2015 [2 dez. 2014]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223/7714>. Acesso em 21 abr. 2021.

MARGULIS, Lynn. *The symbiotic planet: a new look at evolution*. Lymington: Phoenix, 2001.

MENNA BARRETO, Jorge. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia. Ago. 2016. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/Restauero-Entrevista-1/>. Acesso em 23 abr. 2021.

MORAES, Fabiana de. Wim Delvoye e seu império. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 15, p. 108-121, jul. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26951/15659>. Acesso em 22 abr. 2021.

PEQUENO, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. 24^a Encontro da Anpap: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, set. 2015, Santa Maria, RS. *Anais eletrônicos*. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda_pequeno.pdf. Acesso em 23 abr. 2021.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RISKIN, Jessica. The defecating duck, or the ambiguous origins of artificial life. *Inquiry*, Chicago, v. 29, n. 4. p. 599-633, 2003.

STANFORD University. History of the stomach and intestines. Califórnia. [s.d.] Disponível em: <https://web.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/stomachpages/stomachcolonintestines.html>. Acesso em 24 abr. 2021.

STELARC. Extended-body: Interview with Stelarc. Entrevistadores: Paolo Atzori e Kirk Woolford. [s.d.]. CTheory, Academy of Media Arts, Cologne, Germany. Disponível em: https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html. Acesso em 24 abr. 2021.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

PONTE, Mônica Coster. A abertura do tubo digestório: entre a arte e o intestino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 261-280, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.