

## **IMAGENS DE VIOLÊNCIA NO CAMPO DA CRIAÇÃO: *BODY ART* E CONTEMPORANEIDADE**

### *IMAGES OF VIOLENCE IN THE FIELD OF CREATION: BODY ART AND CONTEMPORANEITY*

*Francisco Ramos de Farias<sup>1</sup>*

**Resumo:** Aborda-se determinados tipos de modificações corporais em suas expressões de rituais, marcadores de identidade, signos de pertencimento, memórias de acontecimentos e postura decisiva do sujeito em transformar o corpo, a partir de um projeto no qual prevaleçam sua vontade e seu desejo. Para tanto, são apresentados indicadores históricos em termos de comparação para sinalizar que cada estilo artístico é produção de uma época, sendo a Body Art a incidência do acoplamento Arte e Tecnologia com fins de transformação corpórea. Nessa arte indaga-se: o que mobiliza um artista a dispor de seu corpo para múltiplas transformações, no sentido de produzir um espetáculo que faz irromper, no espectador, angústia e horror? As produções artísticas desse campo nos introduz no mistério que faz o artista transformar-se em seu próprio carrasco, num oferecimento do corpo como objeto que desconhece limites, numa busca de satisfação.

**Palavras-chave:** Tatuagem. Piercing. Memória corporal. Violência. Body Art.

**Abstract:** In this paper, some body changes regarding their ritual expressions are considered as identity markers, signs of belonging, memories of events and a determined subject positioning in transforming his/her body. These changes are taken as part of a project in which her will and desire prevail. To this end historical landmarks are presented in order to suggest that artistic styles are products of the historical periods in which they are produced. Thus, Body Art is taken as the merge of Art and Technology for bodily transformation. We question this art: what causes an artist to offer his body to undergo multiple transformations, in order to create a spectacle, irrupting anguish and horror in the spectator? Such productions introduce us to the centre of the mystery that

---

<sup>1</sup> Francisco Ramos de Farias é Bacharel e Psicólogo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978), Mestre e Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. Pesquisador da FAPERJ sobre o tema escolas em espaços prisionais. Tem experiência na área de Psicologia atuando principalmente nos seguintes temas: crime, desejo, memória social, violência e criminalidade.

makes the artist transform himself into own executioner, in an offering of this body as an object that does not recognize limits, in the search satisfaction.

**Keywords:** Tattoo. Piercing. Bodily memory. Violence. Body Art.

## INTRODUÇÃO

Quando pensamos em Arte somos forçosamente conduzidos a pensar em beleza, perfeição, harmonia. Mas nem sempre foi assim. Historicamente, várias produções artísticas se insurgiram tentando romper com determinados padrões e, muitas vezes, sequer foram consideradas como obras de arte, pois o primado da beleza parece ter sido um denominador que imperou por muito tempo. Basta que lancemos um olhar em uma recente obra organizada por Humberto Eco, intitulada História da beleza, publicada no Brasil em 2010, para constatar que existem determinadas representações no campo da Arte que dispensam comentário, como a escultura de David de Michelangelo, com mais de quatro metros de altura e que se destaca, sobretudo, pela perfeição do corpo. Lembremos também do Discóbolo de Miron, produzido na Era Pagã, aproximadamente meio século antes da Era Cristã. Nesta representação há um corpo perfeito de um atleta em expressão de beleza, configurada principalmente no movimento. As imagens de Vênus, Adônis, também são paradigmáticas a esse respeito. Se focalizarmos o contexto em que vivemos, há ainda o enaltecimento de corpos belos difundidos como apazíveis como, por exemplo, o jogador inglês David Beckham, que construiu uma grande fortuna nas passarelas de moda graças a um corpo esculturalmente perfeito, e não nos estádios. O que dizer também do ator George Clooney senão chegar à conclusão de que a beleza importa? Ao olhar esses quadros comparativos, em três épocas bem distantes umas das outras, vemos que alguma coisa perdura, como um fio condutor, que é a beleza expressa, sobretudo, na bela forma do corpo. Porém, como cada grupo social de uma dada época tem um padrão privilegiado de corpo, uma dada maneira de relacionamento com valores nele circunscritos, o que dizer de um estilo artístico, surgido na segunda metade do século XX (LE BRETON, 1999), que não se preocupa com a beleza e que veio por em xeque várias concepções acerca do corpo como lugar sagrado, espaço determinado pelas leis da Biologia ou massa em constante transformação nas academias e clínicas estéticas, para atender aos cânones determinados pelo consumo? E, ainda, se havia toda uma preocupação em conservar a integridade do corpo com sua suposta forma original, como então reagir a uma Arte que prima não apenas pela destruição de uma forma corpórea, mas também pela destruição do próprio corpo? Essas questões são inquietantes, a partir das quais podemos estabelecer uma relação

entre imagens de violência e o campo da criação, situando um estilo artístico: a *Body Art*, que não prima pela beleza, mas também por um tipo de intervenção no corpo que é realizado à custa de violência, se consideramos que são produzidas modificações com cortes, perfurações, queimaduras, sendo muitas delas de forma irreversível (HEUZE, 2000).

A despeito das transformações corpóreas naturais que ocorrem devido ao desenvolvimento biológico, como a transformação de tecidos, órgãos e sistemas, o homem também se utiliza de enfeites, indumentárias e outros procedimentos. Talvez se referenciando em animais que mudam de plumagem, pele, répteis e cor. Tais mudanças, no mundo animal, são processos naturais a serviço da reprodução, da adaptação, da defesa e de sobrevivência. Porém, no que concerne à condição humana são possíveis outras interpretações: adornos e artefatos que enfeitam o corpo, além de uma distinção do mundo animal, revelam a necessidade de trocas simbólicas. Existem também modificações do corpo que não atendem, diretamente, às determinações vigentes relativas a um dado padrão considerado aceito e desejável. Certamente, são modificações produzidas segundo um projeto que coloca em cena a vontade do sujeito. Do ponto de vista histórico, é interessante observar que as modificações corporais acontecem, de um modo geral, em todas as sociedades, desde aquelas dos povos sem escrita. Antropologicamente, segundo Wall (2000), há indícios que podem ser interpretados como uma necessidade de o homem transformar o corpo. Resta-nos saber quais motivos o leva a esse tipo de empreitada: rituais de passagem, oferendas aos deuses, beleza, arte? Poderíamos refletir e escolher um desses motivos, porém, estaríamos sendo simplistas se adotássemos um tipo de postura em prol de uma ou de outra causa. Sem dúvida, cada um desses motivos está ancorado em determinações culturais e históricas, razão pela qual uma dada causa pode servir para uma modificação corpórea em um dado momento histórico e ser um argumento pouco confiável para explicar essa mesma modificação em outro.

Sem dúvida, para realizar o processo de transformação o homem lança mão dos instrumentos disponíveis em cada época da história da humanidade, contando, na atualidade com os dispositivos produzidos pela Ciência que, em muitas circunstâncias, servem para minimizar a violência de determinadas ações como cortes, mutilações entre outras, embora isso nem sempre aconteça. Sabe-se que, com relação aos rituais, conforme assinala Musafar (2000), as ações são praticadas sem qualquer suporte que amortecia ou escamoteie a dor ou o suplício. Quer dizer, a violência é um meio que adotado para atingir um determinado fim.

## **SOBRE AS MODIFICAÇÕES CORPÓREAS**

O homem das priscas eras modificava seu corpo por motivos bem distintos do homem da contemporaneidade. Isso quer dizer que as modificações corporais podem ser consideradas, em princípio, como o reflexo de uma temporalidade que deixa transparecer valores e convicções. Marcar o corpo para diferenciá-lo: eis um dos possíveis objetivos que concernem ao projeto existencial do homem. Mas, indaguemos: as mudanças corpóreas produzem mudanças subjetivas? Quer dizer, mudando o corpo o homem mudaria seu modo de ser, de agir, de pensar e de sentir?

Questão espinhosa, a qual não podemos oferecer apenas uma via de reflexão. Embora saibamos que a pretensão do homem em mudar seu corpo seria a de alterar sua subjetividade, conforma depreende-se do pensamento de Gil (1997), não temos garantias de que isso realmente acontece. Se tivermos em mente os transexuais e os transgêneros, teremos de concluir que as modificações corpóreas resultam em modificações psíquicas, principalmente pelo fato de que se trata de “sujeitos empenhados na produção de gênero e da sexualidade em seus corpos” (LOURO, 2008, p. 17). Contudo, em outras circunstâncias, não temos tanta clareza de que as modificações corporais resultem em mudanças psíquicas. Exibir o corpo com efeitos e indumentárias parece ter sido, historicamente, uma prática mais aceitável quando comparada a alterações que consistiam em incisões a serviço de rituais religiosos ou tradições de povos indígenas. Sabe-se que tatuar o corpo era uma prática condenada e proibida, pois, conforme assinala Le Breton (2002, p. 23), “a Bíblia afirma claramente sua recusa a qualquer intervenção visível e durável no corpo. O respeito à sua integridade é uma forma essencial de submissão aos decretos de Deus, e uma fidelidade a uma criação em relação à qual nada há de ser acrescentado”. As aplicações de *piercings* eram costumes restritos a alguns povos que se valiam de adornos de metal ou de madeira como verdadeiros signos indentitários, conforme propõe Olivier (2000).

O cenário atual encara essas questões de forma bem diferente. Os argumentos referentes à condenação e proibição foram decantados para segundo plano, uma vez que tatuagens, *piercings* e outras manipulações corporais não são bem aceitas, mas, nem por isso, não são inscritas no contexto social. A marca corpórea (da mesma forma que a vestimenta e as indumentárias) constitui uma linguagem na pele que informa um acontecimento inscrito em uma temporalidade, podendo também ser um traço da alteridade. Nessa perspectiva, as marcas corpóreas são signos de pertencimento a um grupo, em termos da constituição de uma identidade, assim como rituais de iniciação e indicação de *status* social. Nesse sentido, podemos afirmar que o corpo adornado, repleto de indumentárias ou modificado pode ser o indício de uma identidade cultural,

expressando um conjunto de crenças de povos antigos e atuais. O gosto pela ornamentação do corpo – impondo-lhe acréscimos por meio de artefatos – e as modificações corporais parecem remontar às origens da civilização. Os achados arqueológicos do período neolítico atestam essa suposição em termos do grande número de joias de bronze que foram encontradas (HEUZE, 2000). É interessante salientar que um fóssil, da mesma época, encontrado nas geleiras dos Alpes, apresentava sinais de tatuagens nas costas e nos joelhos. Também existem fragmentos de pele tatuada que remontam ao século IV a. C., mas não sabemos se essas marcas corpóreas eram indicativas de ritos de passagem ou se eram circunstâncias de exclusão. Seja em um sentido ou em outro, temos provas da existência de tradições que consistiam em enfeitar ou modificar o corpo, quer como indício de infâmia, quer com exigência de pertencimento a um dado grupo social. É interessante a esse respeito situar o Código Negro, no século XVII, que regia as relações dos escravos nas colônias francesas, segundo o qual “os fugitivos tinham orelhas decepadas na primeira fuga; uma tatuagem no peito, na segunda, sendo mortos depois da terceira” (SALA-MOLINS, 1987, p. 166). Na modernidade, nas sociedades ocidentais, a interpretação negativa da tatuagem ganhou força com a apresentação de uma explicação supostamente científica, apresentada por Lombroso (2010) que, em sua abordagem sobre a explicação da criminalidade como um tipo de atavismo, relacionou a tatuagem ao primitivismo, considerando tratar-se de um sinal de involução. Em outras palavras: os sujeitos que se tatuam seriam selvagens, no pensamento lombrosiano, concebidos como precários em termos de civilização e inclinados a todo tipo de delinquência. Seriam sujeitos bárbaros que faziam a escolha de exibir sua infâmia por intermédio de uma marca tegumentar, no sentido de expressar a má compreensão e assimilação dos valores referentes ao processo civilizatório. Por isso, que a tatuagem foi considerada um vestígio atávico comum aos criminosos e aos selvagens de baixo poder crítico, razão pela qual expressam, com muita facilidade, a paixão pelas modificações corporais mediante tatuagens. A condenação da tatuagem dar-se-ia em termos de assunção da condição de selvageria não domada e, assim, o sujeito não teria conseguido ingressar na sociedade civilizada. Nesse sentido, a tatuagem seria um signo da inadaptação do sujeito à sociedade, o qual estaria propenso a cometer qualquer tipo de transgressão por apresentar um inacabamento considerável no que concerne aos processos relativos à condição humana. Além do mais, esses sujeitos que se tatuam são indiferentes à dor, revelando, desse modo, uma sensibilidade pouco elaborada, comparável, segundo Lombroso (2010), aos selvagens insensíveis e indiferentes à dor. É interessante salientar que Lacassagne (1921), em concordância com o pensamento lombrosiano, afirmou que o número de tatuagens de um homem deve ser considerado

como indicativo da potência de criminalidade. Não obstante, como compreender a passagem bíblica sobre a marca no corpo de Caim, seguindo a interpretação de Girard (1990), senão como uma tatuagem que, ao mesmo tempo, servia de advertência e de signo discriminatório? Eis um momento em que, pela prática do crime fratricida, foi preciso marcar o corpo. Se Caim não tivesse matado Abel provavelmente seu corpo não seria modificado, nem tampouco seria condenado à expulsão. Como se pode depreender, a marca corpórea foi feita para ser um indício discriminatório: todos aqueles que encontrassem Caim saberiam tratar-se de um criminoso ao visualizarem o signo marcado na carne, pois “a carne humana é uma figura da revelação” (HOUSEMAN, 2007, p. 64). Nesse caso, em Caim, revela um sujeito marcado por um traço que indica a sua condição social rebaixada pela expulsão. Em certo sentido, a marca sugere certa inferioridade a Caim. Inferioridade pelo crime e sinal de expulsão são os sentidos dessa marca corpórea, mas não apenas estes, pois não podemos deixar de considerar, nessa modificação corpórea, também uma interdição: aqueles que encontrassem Caim não deviam matá-lo, mesmo sabendo tratar-se de um fratricida: este homem já teria perdido um bem maior e, por isso, não seria necessário matá-lo pelo assassinato que cometeu. Deveria ser mantido vivo, marcado em seu corpo, pois aqueles que o encontrassem deveriam frear a vontade de realizar o mesmo ato e também serem testemunhas do crime fratricida. A marca corpórea, entendida como signo de memória, nesse caso, é uma advertência para que não se repita o ato interdito. Com esse sinal imposto ao corpo de Caim “Deus concede a sua proteção. Diante disso, Caim, na saída do exílio, constrói uma cidade, e segundo a tradição jeovista, torna-se fundador de civilização; seus descendentes inventam a música, a metalurgia” (DADOUN, 1998, p. 21). Esse é um sentido da modificação corpórea, porém, existem outros relacionados aos rituais de passagens, à comemoração de fatos importantes na vida, à produção artística e ao desejo de dar ao corpo uma visão estética. No entanto, ao adentrarmos no campo das modificações corpóreas, ainda nos deparamos com muitas obscuridades: seriam as marcas corpóreas talismãs, amuletos, bálsamos, indícios identitários, senhas de pertencimento a uma comunidade ou simples adornos? Questão delicada, pois em relação aos significados das marcas corpóreas, apenas podemos afirmar que, atualmente, uma mesma marca corpórea tem um significado diferente de uma cultura para outra e, também, que existem variações em termos das diferentes épocas. Isso quer dizer que existem povos que modificam seus corpos em função de exigências culturais e outros que fazem modificações por motivos relacionados à vontade e ao desejo. Desse modo, uma modificação corpórea em povos indígenas, conforme afirma Viveiros de Castro (2007), relaciona-se aos ritos de passagens dos jovens à maturidade (o rito de passagem da



condição de adolescência à vida adulta em jovens, do sexo masculino, nesses povos, é sinalizado por um conjunto de escarificações que deixam marcas indeléveis na pele); porém, em outros contextos, pode significar uma marca identitária ou simplesmente um acréscimo que o sujeito decide colocar em seu corpo para enfeitá-lo. Assim, estamos alertando para o fato de que o sentido de uma marca corpórea deve ser buscado em sua relação com determinados fatores que incluem condições históricas, costumes e tradições.

É preciso esperar os primeiros testemunhos escritos para estabelecer diferentes significações, tanto sobre o corpo quanto sobre as modificações corporais. Se a produção do conceito de corpo tem uma história, não menos diferente é a história da significação das marcas corpóreas. Em certo sentido, afirmam Le Goff e Truong (2006, p. 23), “a concepção de corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas”. Um detalhe vale ser destacado: pelo fato de o corpo ser a morada da alma e esta ser concebida como forma perfeita, houve muitas concepções que colocaram o corpo em segundo plano, em termos de condenação. A Idade Média difundia a ideia de que a salvação não aconteceria sem uma profunda penitência corporal e, nessa época, o papa Gregório qualificou o corpo como a abominável vestimenta da alma (GÉLIS, 2005). Essas injunções pejorativas imputadas ao corpo certamente podem ter levado o homem a modificá-lo no sentido de aperfeiçoá-lo. Se o corpo é a vestimenta condenável para abrigar a alma, é preciso aproximá-lo ao máximo da perfeição. Para isso, resta ao homem empreender modificações. E a história das modificações corporais parece ter a mesma origem da história da condição humana. Não obstante, dispomos de alguns marcos históricos a esse respeito, como nos indica Le Breton (2005). Ainda encontramos em Heuze (2000), em sua digressão histórica, a informação de que Heródoto, por exemplo, comenta as tatuagens dos povos cavaleiros dos Bálcãs colonizados pelos gregos em 700 a. C. A mesma observação é feita por Hipócrates a propósito de outros povos, porém, com significações do ponto de vista de virtudes médicas. Era uma prática muito comum, na Grécia Antiga, a posse de escravos ser indicada por meio de uma tatuagem, ou seja, os escravos eram tatuados como o nome de seus donos. Já na Roma Antiga havia o mesmo costume para os soldados, com a diferença de que era tatuado o nome de um general acrescido da imagem de uma águia.

Em suas famosas viagens, Marco Polo (1999) descreve tatuagens figurativas dos habitantes de uma província na Birmânia. Esses povos marcavam seus rostos, pescoços, peitos, braços, mãos, abdome e, enfim, todo o corpo. As marcas corpóreas eram sinônimo de elegância para esses povos, a ponto de aqueles com o maior número de

tatuagens e cortes serem considerados os mais belos. Na verdade, essas informações foram colhidas por Marco Polo de um prisioneiro. Obviamente, ele também não descobriu ou criou o termo tatuagem. O termo *tatou* foi encontrado pelo escrivão de bordo do capitão Cook durante uma viagem ao Taiti, em 1772, e traduzido para o francês como *tatouage*, para descrever esses motivos inscritos na pele (LE BRETON, 2002). Esses indícios sugerem que, a princípio, o uso da tatuagem e de outras modificações corporais era aceito na sociedade e até valorizado como traço distintivo de beleza e poder. Conclui-se, assim, que essas primeiras descrições não têm julgamento de valor. Entretanto, com o advento da Era Cristã, as práticas de modificações corporais foram completamente demonizadas. A Igreja considera as modificações corporais, quaisquer que sejam, tanto as dos povos antigos como as dos povos de qualquer época, como violências dirigidas ao corpo natural. Por isso, as marcas e enfeites são considerados uma injúria à criação. Os corpos do homem e da mulher são, portanto, obras divinas. Sendo assim, o homem e a mulher não podem ter a pretensão de dispor de seus corpos, sob qualquer condição, para fazer inscrições, desenhar figuras em suas carnes, estando vivos ou mortos. Essa advertência, em tom condenatório, informa-nos Lienhard (2005), aparece expressa no livro bíblico *Levítico*, onde se depreende que “é proibido aos escarificadores colocar a coroa religiosa em suas cabeças; aparar suas barbas e, doravante, fazer incisões em sua carne” (21:5). Em 787, devido à expansão do uso de tatuagens, por peregrinos, com figuras de santos, cristos e anjos, o Concílio de Calcutá reiterou peremptoriamente a interdição. Certamente esse processo de interdição foi elevado ao extremo com a colonização e cristianização dos povos ditos selvagens: a proibição se fez ainda mais severa; a modificação corporal marca o mundo selvagem, não civilizado. Mas, a esse respeito, cabe uma reflexão acerca de um grande paradoxo: o enfeite no corpo do homem dito selvagem, ou a modificação corpórea é uma expressão muito clara do processo civilizatório! Como então compreender o selvagem utilizando-se de artefatos oriundos do processo civilizatório? As modificações corporais, nas sociedades consideradas primitivas, têm funções mágicas, médicas, biográficas ou de ornamentação, uma vez que retratam acontecimentos importantes, assinalando o estatuto social ou marital e o pertencimento a um grupo (TUCHERMAN, 2004). Nesse sentido, a tatuagem e outros tipos de modificações corpóreas, são, em certa medida, a transformação tegumentar que expressa um modo de funcionamento social, sendo também uma forma de tomar o corpo em lugar da palavra, visto que “o signo tegumentar, figurado ou escrito, indica a vontade do sujeito de se diferenciar do resto da sociedade. Seria a proclamação, pelo corpo, dos princípios que orientam a existência” (LE BRETON, 2002, p. 35).



Pensadas dessa forma, a tatuagem e as modificações corporais em geral tanto são modalidades de narrativas quanto meios de representações nas culturas orais. Nessas culturas primitivas, a transmissão dos legados dos ancestrais era feita por intermédio dessas marcas. A tatuagem é disso uma modalidade. Conforme assinala Heuze (2000), em Samoa, o triângulo tatuado no espinhaço atesta a origem dos povos: com efeito, as crianças apresentam nesse lugar uma mancha de nascimento característica e efêmera, perenizada pela tatuagem. Assim, depreende-se que a prática da tatuagem integra-se à vida social, marcando todas as etapas importantes da vida, do nascimento à morte. As tatuagens referentes à “puberdade nos povos das ilhas Marquesas confirma o pertencimento dos jovens rapazes ao grupo dos solteiros, incumbindo-lhes, desde então, de velar o chefe para assim expressarem a intenção de casamento” (HEUZE, 2000, p. 6). Uma particularidade dos homens da Nova Guiné é que aqueles que não se submetem à regra de fazer uma tatuagem em seus corpos são incapazes de pescar ou de procurar uma esposa, além de serem alvos de humilhação. Disso conclui-se que o aspecto estético tem sua importância. Em alguns povos do continente africano presume-se que, por razões da pigmentação da pele, a prática da escarificação é preferida e mais frequente que a tatuagem. As incisões corpóreas são desde leves ranhuras, formando sulcos na pele, até a produção de infecção voluntária, com o objetivo de formar altos relevos na pele depois de ocorrer a cicatrização. Em algumas ocasiões, quando o quelóide não é tão evidente, costuma-se friccionar a cicatriz com substâncias irritantes a fim de realçar os relevos produzidos. Essa prática também pode acontecer em um sulco já formado para marcar o registro de acontecimentos específicos, como o casamento de uma filha entre as mulheres. Cabe ressaltar que essas incisões corpóreas são realizadas sem a intervenção de qualquer anestésico, sugerindo que, para quem as adota, há uma espécie de tolerância à dor. Tudo nos leva a crer que a finalidade da modificação corpórea suplanta as dores e incômodos que possam ocorrer nessas práticas.

Assim como as tatuagens, as escarificações têm sempre uma significação simbólica que podem sinalizar diferentes acontecimentos, como a perda de um filho ou de um ente querido. Essas são as ocasiões mais propícias para se fazer uma marca corpórea. Seria, no caso da tatuagem, uma homenagem *in memorium* frequentemente encontrada na cultura ocidental, na qual o nome da pessoa (ou do animal) amada é gravado em uma rosa, cruz, pedra do túmulo ou foto. Ainda tem a conotação de ser um talismã que protege dos maus espíritos, das doenças e das catástrofes, ou mesmo da morte por fatalidades. Além disso, tem-se também o emprego terapêutico da tatuagem, com a finalidade de prevenir dores nas articulações, e a realização de escarificações com a crença de que estas desenvolvam um sistema imunitário. Uma

particularidade da função terapêutica é observada no mundo ocidental, onde, para marinheiros e soldados, a tatuagem tem uma função protetora. Aqueles que vão à guerra também se utilizam da tatuagem, para serem reconhecidos caso venham a morrer. Há também um aspecto a ser considerado: muitos marinheiros escolhem tatuagens encontradas em outros povos, marcando assim um laço identitário. Seria a possibilidade de trazer algo de uma cultura para outra. É muito comum haver o interesse em marinheiros por símbolos que pertencem a povos diferentes de sua cultura. Conforme assinala Le Breton (2005), com esse modo de proceder desses marinheiros estaria havendo uma mistura de costumes na escolha das figuras que serão tatuadas.

Função protetora, cura, reconhecimento, marca de um acontecimento importante, estética, traço identitário, estes são muitos dos sentidos das tatuagens e das escarificações, porém, não os esgotamos. Existem pessoas que usam tatuagens como forma de protesto ou escolhem símbolos para chocar as pessoas, como a tatuagem da suástica nazista. Mas há o uso estético que encontramos no espetáculo produzido pela tatuagem. Qualquer que seja a finalidade das modificações corporais, podemos admitir que as pessoas se valem de seus corpos para tornarem visíveis suas histórias de vida, indicando um tipo de identidade imaginária. Nesse sentido, as tatuagens, as escarificações e outras modificações corporais são modos de subjetivação. Além disso, são modos de experiências sensoriais que conjugam dor e prazer. Contudo, podem ser também um indício de uma vontade de exposição do corpo ao olhar, conforme assinala Le Breton (1999), para quem as marcas corporais são uma forma de o sujeito atrair o olhar do outro, sendo, por isso mesmo, uma estética da presença. Não obstante, podemos vislumbrar outro sentido nas modificações corporais: de certo modo, as marcas feitas a ferro e a fogo na carne viva podem estar vinculadas com o que há de irrepresentável em algumas experiências da vida. Desse modo, as modificações corpóreas são transformações tegumentares que apontam para aquilo que excede o campo da representação, podendo ser também tentativas de expressão da angústia inominável que habita o ser, uma vez que o corpo tatuado é objeto de uma subversão, deixando de ser apenas um corpo para ser o lugar de uma escrita que contém capítulos de uma trajetória existencial. Sem dúvida, as marcas corpóreas representam a constante luta do homem para esquecer sua condição de precariedade e finitude que tem, no corpo, a indicação mais evidente (FREUD, 1930/2011). A certeza de que o corpo inevitavelmente caminhará para o estado de ruína faz com que o homem se preocupe em marcá-lo com sinais que possam inscrevê-lo no contexto das relações sociais e, assim, eternizá-lo. Certamente existem outros métodos de tentativa de eternização do corpo, como o método de plastinação (técnica

moderna de mumificação que consiste na extração dos líquidos corpóreos e subsequente substituição por resina e silicone com a finalidade de preservação da matéria biológica) idealizado e realizado pelo legista Gunther von Hagens, que tem suas produções em um catálogo denominado “Corpo humano, real e fascinante”, elaborado por Glover (2008). Esse tipo de visão realista do corpo corresponde a uma representação do estado pós-morte que se distancia da decomposição e ruína: “quando alguém acaba de morrer, frequentemente somos fascinados pela estranha serenidade que o corpo, esgotado de seu sangue, reflete” (JEUDY, 2002, p. 136). Sendo assim, a plastinação não deve ser considerada como uma conservação do corpo, mas como a expressão de um sujeito livre de suas angústias e sofrimentos, apresentando uma beleza misteriosa em função dos sinais de serenidade. Essa visão do homem vai de encontro ao pensamento de que estamos diante de um cadáver: ao contrário, a plastinação (bem como as modificações corpóreas), deve ser considerada como uma negação da decomposição da carne. Em outras palavras: é como se a vida permanecesse em uma imagem imutável no corpo perfeito. Disso conclui-se que a metamorfose do corpo é a forma encontrada pelo homem para resistir à decomposição, produzindo, no corpo, sinais de beleza. Cabe assinalar que esse tipo de intervenção ocorre no corpo cadáver, mas para insinuar que o homem, mesmo depois de morto, pode não passar pela condenação do corpo à desintegração e à ruína. Assim, constrói-se um ideal de corpo, no corpo cadáver, da mesma forma que as cirurgias plásticas são realizadas para produzir um tipo de aproximação do homem com um ideal. Nesse sentido, cirurgias como as de modificações corporais são o cenário de realização de fantasias e, certamente, o cirurgião, como um profissional da elite da moda, encarrega-se de produzir roupagens para que o corpo seja aceitável, pelo menos, segundo determinados critérios (DERY, 1998). Fica ao encargo do cirurgião a possibilidade de renovar o corpo mediante certas modificações. A aproximação entre estilista e cirurgião não é por acaso, pois sabe-se que Orlan (1997), em suas diversas intervenções cirúrgicas, transformava a sala cirúrgica em uma instalação, além de que a vestimenta de toda a equipe era produzida por um estilista de alta costura, conforme sugere Lemoine-Luccioni (1983). Seja na plastinação, na utilização das cirurgias para produzir a renovação do corpo ou nas modificações corporais, encontramos o corpo concebido como uma espécie de rascunho, ou seja, como uma forma inacabada que precisa ser melhorada no intuito de se aproximar ao máximo do ideal desejado (LE BRETON, 1999). Vistas sob este prisma, essas incursões são tentativas de inscrever no corpo a história do homem contemporâneo, pela exteriorização de experiências afetivas e para dar vazão aos seus desejos. De um modo ou de outro, o corpo, é um meio de comunicação, ou seja, “a aptidão para emitir e receber signos, para inscrever

sobre si mesmo, para os traduzir uns aos outros” (GIL, 1997, p. 32) que deve ser aprimorado pelos métodos que o homem têm à sua disposição, como tatuagens, *piercings* e outras marcas corpóreas.

O corpo indelevelmente marcado pode ser considerado um tipo de contestação e, igualmente, uma transformação em nome da estética. Qualquer que seja a significação de uma marca corpórea, o homem está afirmando, com seu corpo transformado, a sua existência, valendo-se de sensações dolorosas que são alçadas à condição de prazer. A dor é suplantada pelo projeto que visa a afirmar o desejo de autonomia, conforme podemos identificar nos sujeitos confinados às prisões que se valem da tatuagem como um sinal de resistência subjetiva à condição de submissão. Seria um alerta de que se há, por um lado, privação de liberdade, por outro, há autonomia sobre o corpo. Eis a vertente do prazer que domina a dor em função do projeto pelo qual o sujeito é autor do *croquis* do corpo que escolhe apresentar ao mundo. Sendo assim, tatuar, escarificar ou produzir qualquer marca no corpo pode significar que o sujeito escolheu uma via de traçar a constituição de seus arranjos subjetivos, em um cenário no qual resiste seguir determinadas direções indicadas pelas tradições e costumes. Daí, então, podemos encontrar a tatuagem-contestação, a tatuagem-símbolo e a tatuagem-espetáculo. A tatuagem-espetáculo conheceu seu apogeu na metade do século XIX (Heuze, 2000). Era prática comum os espetáculos circenses valerem-se de corpos tatuados como atrativos em suas exibições. Da mesma forma que os circos exibiam um índio com o corpo tatuado, soldados e marinheiros exibiam seus corpos tatuados nos cais dos portos. Frequentemente, nos prostíbulos, havia mulheres com seus corpos tatuados, como atrativos e formas de encantamento. Dos guetos marginais e dos espaços de divertimento, a moda da tatuagem expandiu-se entre os aristocratas: George V e George VI da Inglaterra, o czar Nicolas II, o rei Bernadotte da Suécia, o príncipe Albert têm, em seus corpos, orgulhosamente, essa pequena excentricidade exótica. O príncipe Albert, além da tatuagem, colocou um anel no pênis: um *piercing* com seu nome. Possivelmente esses nobres, e tantos outros, valeram-se das modificações corpóreas como condições de sinais estéticos, no âmbito da beleza.

## **AS CONSEQUÊNCIAS DAS MODIFICAÇÕES CORPÓREAS NA CONTEMPORANEIDADE**

A expansão do uso da tatuagem teve como consequência o aparecimento da máquina de tatuar, a abertura de vários estúdios e a produção de catálogos com

modelos padronizados, que muito contribuíram para a popularização da tatuagem. Isso não só representou a possibilidade de atendimento a um maior número de pessoas como também a popularização dos preços, daí a tatuagem passar a ser costume em comunidades que não dispunham de condições econômicas para pagar pelo serviço de um tatuador que trabalha sem a máquina. Embora, a partir dessas mudanças, a tatuagem tenha tido expressão em grupos considerados marginais, atualmente a situação é bem diferente. Não obstante, é importante assinalar que, no século XIX e início do século XX, a tatuagem era considerada como um sinal nas perícias e nas dissecações – um indicativo de sinais de patologia, atavismo, debilidade e criminalidade. A esse respeito, Lombroso (2007, p. 30) assinala que uma das características “mais singulares do homem primitivo ou em estado de selvageria é a tatuagem difundida sob o nome de marca, sinal, mas só nas ínfimas classes sociais; nos camponeses, marinheiros, operários, pastores, soldados, e mais ainda entre os delinquentes”.

A tatuagem como traço identificatório nos campos de concentração lançou em descrédito essa prática pelo fato de serem feitas no sentido de um estigma e porque as incisões eram realizadas na carne, perfurando a pele com ferros quentes. Décadas depois do uso dessa prática em judeus, ciganos e homossexuais nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, a tatuagem reencontrou sua carta de nobreza. Às âncoras e aos barcos gravados, de qualquer forma, sucedeu a criação de figuras escolhidas pelo sujeito, refletindo, desse modo, suas características psíquicas e também o traço artístico do tatuador (HEUZE, 2000).

Nas sociedades ocidentais, a ideologia dominante opõe-se às manipulações definitivas e voluntárias das aparências e do corpo. Valoriza-se o autêntico e o natural, sendo que algumas invenções ou modificações são toleradas, como o emagrecimento ou mudanças estéticas por intermédio de procedimentos cirúrgicos. Essas modificações são consideradas como esforços de vontade, de boa saúde e também a expressão positiva da constituição de arranjos subjetivos. A tradição latina aprova e encoraja igualmente a maquiagem, mas, até recentemente, condenava e ainda existem setores que condenam a tatuagem. Se o cosmético, disfarce provisório, veicula um ideal de beleza, em um mercado florescente, a permanência de adereços, como as modificações corpóreas, não se beneficia da mesma aceitação. Difunde-se um ideal de beleza que recai na exploração da aparência e isso tem sido bastante rentável, basta pensar no crescimento da indústria de cosméticos, no considerável aumento das cirurgias plásticas e no aumento do número de pessoas que frequentam academias. Assim, podemos deduzir que essa exploração do corpo é algo bastante rentável, razão pela qual os procedimentos de modificação corpórea aumentam dia após dia. O corpo que foge à regra de corresponder a um dado ideal geralmente é considerado como

marginal, doente. Atualmente, difunde-se como ideal de saúde uma correlação entre peso e altura. Se o sujeito possuir qualquer sinal de sobrepeso, isso é visto como doença. Também os transexuais apresentam questões e, pelo saber médico, são considerados doentes para se beneficiarem da terapia hormonal; muitos são também encaminhados a tratamento psicológico. O corpo do fisiculturista, assim como o do sujeito com *piercings*, é, muitas vezes, expressão de um corpo que choca ou, pelo menos, que causa uma dada estranheza. Isso nos faz pensar que as relações com o corpo e o olhar a ele dirigido dependem de uma norma, a qual encontra sua expressão principalmente através do critério de beleza. Esse critério, evolutivo em todas as sociedades, mantém uma coesão social, permitindo que os membros de uma comunidade se reconheçam e se expressem em seus ambientes. A título de ilustração, Heuze (2000) assinala que para os Maias o estrabismo era considerado como eminentemente estético; em Bali, os dentes polidos com uma lima tornam a pessoa atraente; no Paquistão, os *Brahouis* comprimem os pés dos recém-nascidos para afiná-los e curvá-los.

Cada civilização e cada época fetichizam partes do corpo. Nada há de mais cultural que um cânone de beleza e o poder de sedução ao qual está ligado; o julgamento que fazemos sobre os corpos metamorfoseados é o que reflete o nosso condicionamento a esse critério. O que suscita a admiração de uns provoca a indignação de outros, às vezes, no seio de uma mesma cultura, mas em períodos distintos: o espartilho restringindo o busto; a saia curta desvelando a barriga da perna, que durante muito tempo foi tabu; a silhueta magra que outrora era sinal de doença e fraqueza. Infeliz daquele ou daquela que recusa a norma e seu poder tirânico. Toda dissidência será percebida como recusa ao grupo, marca de antissociabilidade. Os jovens ocidentais compreenderam essa regra e é, nos seus corpos, que manifestam suas críticas em relação a uma sociedade moralista, conservadora e obsoleta. Nos anos 1960, os *hippies* adotaram longas cabeleiras, deixando crescer a barba e o bigode (LE BRETON, 1999). Dez anos depois, os *punks* rebelaram-se com a cerveja, com o sabonete e pintaram os cabelos com cores tão provocantes quanto suas tatuagens. Nos anos 1980, teve-se a vez do *piercing* no rosto dos jovens, sendo uma afronta à normatividade corporal. O uso do corpo e as manipulações das aparências não são delegados à apreciação dos sujeitos, pois cabe ao Estado legislar sobre isso, alegando a preservação da integridade dos mesmos. O Estado estruturou um aparato legal que proíbe a qualquer pessoa realizar mutilações no corpo vivo ou morto, salvo em casos extremos de amputações, cirurgias para mudanças de sexo ou nas práticas de dissecação. Todas as intervenções são suscetíveis de serem proibidas; por isso, os tatuadores, aplicadores de *piercings* e cirurgiões protegem-se através da assinatura de



uma declaração dos usuários. Para os transexuais, até recentemente, essa lei impedia ao sujeito a possibilidade de integrar um corpo adequado para por em conformidade o sexo e a identidade. Na França, devido aos inúmeros pedidos e o fracasso da Psiquiatria na tentativa de curar, essas intervenções cirúrgicas já são toleradas (MILLOT, 1992). Longe de serem erradicadas, na atualidade, as mutilações apresentam-se de outras formas no âmbito da alta tecnologia, como a cirurgia estética. Se, com a aparição da anestesia, as mutilações perderam em ritualidade, tampouco evidenciam um sistema de crenças. Provavelmente a cirurgia plástica engaja uma adesão da parte dos pacientes aos modelos que circulam em uma dada época como padrões de beleza. Trata-se de adequar o corpo a um conjunto de normas ou ao que é percebido como psicologicamente ou socialmente integrador. Alguns homens desejam alongar o pênis, não pelo fato de ser pequeno, mas para melhorar sua imagem corporal. Nas mulheres, também a zona dos órgãos sexuais (quadril, seios) é objeto frequente de solicitação de modificações. Não se focaliza apenas as partes visíveis do corpo: se a mulher tem uma vida além do domínio doméstico, a imagem do corpo é individualizada de acordo com o meio no qual circula.

Desconfiando da contingência natural do ser, a Ciência, que não cessa de aperfeiçoar as capacidades humanas, traz sua contribuição para o campo das modificações corporais. Aliás, o acoplamento da Ciência com a Arte engendra um imaginário híbrido do corpo. Atualmente, a integração de elementos implantados – tais como o marca-passo, as próteses ou os chips biocompatíveis – é a moeda corrente: o rápido desenvolvimento das tecnologias invade e transforma o corpo. Prefigurado pela literatura de ficção científica, o ciborgue ou homem-máquina faz sua aparição (HARAWAY, 1995). Química, genética, cirurgia e eletrônica conjugam seus esforços para extremar os limites impostos ao corpo humano que, uma vez, transformado, afirma seu poder diante da morte. Ao modificá-lo, o homem desafia a inelutável e última transformação que é a putrefação da carne. O sonho de imortalidade e de juventude eterna atravessa as culturas: outrora, as tatuagens mágicas; no futuro, os *biochips* que reúnem componentes eletrônicos e células vivas modificadas geneticamente, ou seja, “os mundos artificiais, as entidades artificiais, as formas de síntese, estão nos envolvendo bem mais do que o imaginário. Existe uma força potencial nesse fenômeno, oriunda da Ciência e da Cibernética, que parece estar endereçada a nós mesmos” (VENTURELLI, 2003, p. 333). Nesse contexto, queremos assinalar que as entidades virtuais formam um espaço de ação onde encontramos o corpo submetido a um sistema ecológico do ciberespaço. Isso afeta não só a forma de apresentação do corpo como, igualmente, a existência de cada um no planeta. O homem então é conhecido como um ser inteligente que apresenta um corpo, em forma de rascunho,

como lugar de debate, podendo ser beneficiado pelas descobertas científicas que visam ao seu aperfeiçoamento. Podemos assim concluir que, do acoplamento da Ciência com a Arte, vemos surgir criaturas virtuais como verdadeiros reflexos da existência do homem contemporâneo que, por intermédio da parafernália científica, dá-se a conhecer e interage em espaços reais e virtuais.

Tratar-se-ia de seres estranhos? Um encaminhamento de interpretação nos leva a pensar que se trata de seres que se valem de seus corpos e das interferências que nele são possíveis de se realizar como formas de denúncia ao mal-estar decorrente de normas vigentes que homogeneízam os corpos e as subjetividades. É contra essa possibilidade de aniquilamento que esses sujeitos se contrapõem com o instrumental que dispõem, seja pela exposição do corpo radicalmente alterado, seja pela compreensão que esses sujeitos têm do mundo. Torna-se possível o acoplamento das descobertas científicas com as criações artísticas para anunciar uma forma de resistência aos parâmetros preconizados como regras modeladoras a serem seguidas sem maiores questionamentos. Essa conjunção da Ciência com a Arte não é recente, sabemos que a Arte recorria à Ciência no sentido de produção da beleza, visando, com isso, oferecer uma pastagem ao olhar diante do terror, do horror e de tudo o que fosse insuportável à experiência humana. As formas esteticamente desagradáveis eram ocultadas, a não ser como meios de diversão, nos quais o insólito era elevado à categoria do humor. Assim, estamos admitindo que a Arte, segundo a concepção clássica, é o campo de fruição do Belo, ou seja, daquilo que é agradável. Ainda de acordo com a concepção clássica, a Arte estaria a serviço do Bem. Com a arte realizada no corpo pela sua transformação radical e que, muitas vezes, não coloca em cena algo da ordem do agradável, estamos refletindo sobre uma vertente da Arte que se afasta do Belo e da fruição ao olhar. Não obstante, essa questão torna-se mais complexa quando associamos a Arte a imagens da violência.

## **A ARTE E A VIOLÊNCIA**

Vendo a questão por esse prisma, indagamos: há alguma possibilidade de conciliar uma arte produzida em imagens de violência e a visão tradicional da Arte, que aponta para a fruição do Belo a serviço do Bem? Questão delicada, especialmente pelo fato de que a Arte pautada em imagens de violência opera com um ingrediente que é a dor, não a dor moral ou a dor da perda, mas sim a dor física produzida no corpo por um agente externo que esgarça os limites do corpo em relação à suportabilidade da experiência dolorosa e aos contornos tidos como sagrados e intocáveis. Na relação entre imagens de violência e o campo da criação, deve-se considerar a dimensão da

experiência dolorosa desvinculada dos rituais de iniciação, do martírio, do suplício, da tortura e, enfim, de outras tantas formas conhecidas no cotidiano da experiência humana. Estamos nos referindo a *Body Art* bem como às outras possibilidades de modificações corporais.

Contudo, antes de prosseguir nessa reflexão, é preciso salientar que a *Body Art* é um tipo de modificação corporal, mas nem toda modificação corporal é *Body Art*. As cirurgias estéticas, por exemplo, são modificações corporais e não se enquadram no campo da *Body Art*, embora não haja, nelas, situações que possam ser consideradas de natureza violenta. Sem sombra de dúvida, a ideia de que a beleza corporal deve-se a um signo de perfeição, construído em termos de uma imagem que seja uma pastagem ao olhar, é questionada pela *Body Art*, que se afasta do contexto de beleza e feiura para demonstrar que o corpo é um lugar de transformação cujo determinante deve ser o desejo e a vontade do sujeito, sem que este esteja preso a rituais de passagem, a doutrinas religiosas, a padrões estéticos ditados pela moda, entre outros. Desse modo, a *Body Art* concerne a uma lógica que considera o corpo como material de criação, cabendo ao próprio sujeito direcionar e determinar o que deve e como deve ser criado. Com isso, há um posicionamento crítico às normas vigentes e aos modelos de corpos difundidos como ideias (BARBOSA E FARIAS, 2012). Segundo a ideia que guia os artistas desse campo da arte, como não é possível mudar as condições de existência relativas à decrepitude do corpo, à morte, à desintegração da matéria, pode-se, pelo menos, transformar o corpo de múltiplas maneiras, mesmo que, para isso, corra-se o risco de apressar o processo de sua destruição. Todo o empreendimento que ocorre para modificar o corpo é reconhecido como um hino à libertação. Em certo sentido, os artistas, através da experiência com seus corpos, acreditam alcançar um tipo de consciência iluminada: não a dos místicos, mas sim a de quem decide o que fazer com o corpo, mesmo que essas ações aconteçam de forma extremamente violenta. Aliás, o surgimento da *Body Art* alude a um cenário do século XX marcado por situações de violência e de grandes movimentos revolucionários: a guerra do Vietnã, a guerra fria, a produção de substâncias químicas para entorpecimento, a subversão das relações no campo da sexualidade entre homem e mulher, a colocação em xeque de valores morais tradicionais com a liberação sexual em função da descoberta da pílula e o culto ao corpo. A concepção que vigora na *Body Art* é a de que o corpo pode ser transformado em um objeto para que a vontade do sujeito incida nele, dando formas e contornos que não sigam regras sagradas ou determinações biológicas. No cenário marcado por guerras, em que as palavras de ordem eram transformar a sociedade e mudar a forma de viver, destacaram-se alguns artistas que produziram formas radicais de expressões

artísticas, fazendo o corpo entrar em cena em sua materialidade, como lugar público de contestação e debate.

O pensamento de muitos desses artistas, de forma contestatória, conduziu a formas radicais de expressões artísticas, chegando ao extremo de ter o corpo elevado à categoria de obra arte. Com isso, rompem também com uma tradição no campo das artes, que considera o corpo como um espaço onde se realiza a arte, ou seja, a *Body Art* denuncia que se trata de um movimento artístico que não pode ser pensado com arte no corpo, mas sim, arte com o corpo. O corpo entra em cena na sua materialidade. A corporificação em arte corresponde à efemeridade do momento, inscrita em um acontecimento previamente roteirizado, mas que pode ter outros enredos em função da interação com os participantes. Sendo assim, a *Body Art*, de acordo com Vergine (2007), é uma crítica, por intermédio do corpo, às condições de existência, que oscila entre a performance e a radicalidade de atingir diretamente a carne mediante o emprego de estratégias radicais, em função das quais o artista fica marcado a ferro e fogo com cortes, perfurações e dilacerações em carne pulsante. Para os artistas da *Body Art* existem corpos, mas não em termos do binarismo definido pela Biologia como macho ou fêmea, ou segundo os padrões culturais do que é masculino e feminino. Há, assim, o esgarçar de padrões tidos como universais e sagrados acerca do corpo que, pelas produções artísticas, têm seus limites ampliados, seja no tocante à demonstração de resistência física na mulher, seja no tocante às questões relacionadas ao pudor, à dor, à morte e mesmo às relações do homem com secreções e objetos (ORLAN, 1997). A *Body Art* também considera o corpo como veículo para questionar o mundo, pois a intenção não é mais afirmar o belo ou a busca de um hedonismo, mas sim a provocação da carne, incluindo o manejo da dor e a destruição. Há também a imposição do desagradável e do horror, tanto pela exposição de restos excrementícios e secreções; quanto por uma espécie de dramaturgia em relação à qual os espectadores não passam incólumes. No entanto, se há uma libra de carne do espectador que é negociada no espetáculo em função de ter seu corpo submerso em angústia, no tocante ao artista são muitas libras. Este abre mão de determinadas concepções acerca do sujeito e de como manipula seu corpo, recusando-se a seguir os limites referidos no campo da Arte, na opinião de alguns críticos, ou os que se referem à vida cotidiana. Em outras palavras: o único limite em jogo é ultrapassar qualquer limite físico nas alterações realizadas em cena. Em certo sentido, o espectador acompanha as sensações do artista no momento do acontecimento seja pela identificação, negação ou indiferença (Farias, 2008). Pode ser uma ressonância com o que acontece ou com o que é imaginado estar acontecendo.

O corpo, para a *Body Art*, é um lugar destinado aos mais diferentes tipos de realizações, que inclui provocações e intervenções concretas – e faz dele um campo de instabilidade – e que igualmente guarda indícios da duração do acontecimento. De uma forma ou de outra o corpo é convocado como uma fonte de criação, mas criação com a potencialidade do corpo, considerado como uma massa amorfa que poderá ser ordenado segundo aquilo que o sujeito produz em termos de arte. Por esse motivo, o sangue, os músculos, as secreções e a pele são evidenciados por uma operação de dissociação, ou seja, cada elemento do corpo vale por si só, sem ser considerado como parte de um sistema integrado. Desse modo, não se compreende o corpo em termos de uma unidade. Sendo assim, órgãos são tomados em suplício, músculos são perfurados, peles são queimadas, alteradas em seu formato e separadas de músculos, como também veias, artérias e nervos são considerados individualizados. Também é possível que um desses elementos desapareça ou forme estruturas híbridas quando os artistas deformam um órgão, dando outro formato para que este seja ao mesmo tempo o órgão que originalmente era e também uma outra coisa, de certa forma indefinida. A título de ilustração, situamos três exemplos: Fakir Musafar realizou uma cirurgia no pênis, colocando implantes e dois *piercings* para dar o formato de cobra. Exibia esse novo órgão como um misto de órgão sexual e serpente. Ron Athey procedeu a inúmeras transformações no pênis para atingir um formato semelhante ao de uma bola. Orlan colocou cornos na testa, de modo que se poderia visualizar o rosto de uma mulher e que guardaria uma semelhança com animais com chifres (HEUZE, 2000). Essas modalidades de subversão acontecem também no uso de secreções, indumentárias e vestimentas: um lençol é usado como uma roupa; restos de fluxo menstrual são transformados em relicários; pedaços de pele são conservados em vidros; sangue de um corte ou de uma perfuração escorrido no chão passa a compor formas que são conservadas em tecidos; pedaços de madeira são usados como adornos, entre outras. Todas essas intervenções são realizadas no corpo sem que qualquer valorização da dor seja considerada redentora, tampouco iniciática, como em alguns rituais de iniciação ou de sacrifícios relativos a doutrinas religiosas. Também a dor não é um limite. Para o artista, tal sensação é indiferente ou não existe “quando o corpo é transmutado em condição de cadaverização, ou de matéria inerte, onde o sujeito põe em contenção a ocorrência da intensidade dolorosa” (FARIAS, 2008, p. 55). Manejar a dor desse modo é a condição necessária para se fazer incisões, cortes e marcas de queimaduras com o corpo em ação. Não podemos considerar essas ações como imagens de violência? Certamente que sim, se tomarmos a definição de violência como uma ação que é praticada em um corpo de modo a alterá-lo em seus possíveis contornos. Sem dúvida, todas as produções da *Body Art* resultam de ações violentas

sobre a pele, sobre a carne e – por que não dizer? – sobre a vida. Estaríamos, assim, recorrendo a uma concepção de violência, para refletirmos sobre as mudanças radicais que o artista da *Body Art* produz em seu corpo (FARIAS, 2012). Convocamos as ações de um artista vienense para melhor compreender a relação entre imagens de violência e criação. Rudolf Schwarzkogler, em uma exibição pública denominada *Trauma Final*, cortou pedaço a pedaço de seu corpo, morrendo aos 29 anos. Essa é uma versão, outra narra que ele teria se automutilado, cortando seu pênis, e morrido em consequência de uma hemorragia. Eis uma experiência que questiona de forma nua e crua os limites da morte. Alexandre Vogler expôs suas nádegas cheias de celulite como um ato crítico em relação aos apelos contemporâneos por corpos modelados por cirurgias plásticas, também dirigido às pessoas que alteram seus movimentos faciais com *botox*, fios de ouro e outros procedimentos, perdendo a naturalidade vital para se transformarem em seres robotizados e de aparência inerte. Na opinião do antropólogo Henri-Pierre Jeudy (2002), que dedicou uma análise a esse acontecimento, essas nádegas com muitas celulites não são regulares do ponto de vista dos defensores e adeptos das cirurgias plásticas, mas seduzem o olhar de muitas pessoas. Se essas nádegas têm esse poder atrativo, provavelmente a convocação às pessoas para vê-las deve-se ao insólito e aos signos que colocam em xeque determinados atos de violência para se alcançar um padrão corpóreo ditado pelas regras de mercado. Vê-se, assim, na postura desse artista, uma reticência em relação à posse de um objeto ditado pelo mercado de corpos comestíveis. Mas há nisso uma questão: o que supostamente deveria causar repugnância, ou seja, ser objeto de aversão torna-se então atrativo. Tem-se, pois, uma convocação do olhar para um tipo de monstruosidade, segundo os parâmetros vigentes na atualidade: conclama-se não a presença do Belo e do Bem, o corpo que encontrará a sua integridade, e sim uma das figuras do Mal, expressa em termos de dilaceração, despedaçamento, fragmentação. Poderíamos também aludir ao fato de que um quadro supostamente insuportável (nádegas com estrias e celulites) pode se converter em um objeto atraente, em uma espécie de reversão em relação à qual a composição cênica marca-se pelo atributo da repulsão. Sendo assim, o desejável é o repulsivo. Questão delicada essa, mas um caminho possível de nossa articulação: como os espectadores suportam encenações com imagens de violência no âmbito das produções da *Body Art*? Seria o ato de cortar o corpo uma ação que se traduz em êxtase? Provavelmente! Daí causar o impacto no espectador, pois não há nada que seja simbolizado em um corte, uma queimadura, uma suspensão. O ato vale por si, razão pela qual é único e originário, fazendo o artista inserir-se em uma temporalidade na qual vida e morte perdem seus significados convencionais. Além disso, os cortes, as perfurações, servem também para demonstrar que a pele e os músculos devem ser considerados como



cobertura do esqueleto que precisa ser revelado. Não seriam essas ações tentativas de tornar visível aquilo que é aparentemente invisível? Continuando na esteira de artistas que fizeram história no campo da criação com imagens de violência temos Oleg Kulik, que se apresentou no Centro de Arte Contemporânea de Estocolmo incorporado na figura de um cão feroz e acorrentado, mordendo as pessoas que foram vê-lo. Sua apresentação foi encerrada pela polícia, em função da revolta de parte do público depois que várias pessoas foram mordidas.

Na concepção de Le Breton (1999), um dos ícones da *Body Art*, é Orlan (1997), que fez inúmeras cirurgias sem finalidades estéticas, demonstrando que a pele é um lugar que o sujeito, em razão de sua vontade, pode modificar continuamente com cortes, implantes e queimaduras, para dar ao corpo novas formas. Cabe salientar que a própria Orlan define sua produção artística como Arte Carnal e não se considera representante da *Body Art*. Não obstante, no que tange a este estilo artístico, cabe ao sujeito criar seu autorretrato com os meios tecnológicos disponíveis, muito embora as ações sejam realizadas à custa de procedimentos nada convencionais, que retratam signos de violência, mas que são fundamentais à criação. Sendo assim, o corpo é sempre uma massa dinâmica que oscila entre um extremo de desfiguração e outro de refiguração, inscritos na carne. Mas essas ações são possíveis porque a época atual produziu condições para esse tipo de empreendimento. Cabe salientar que, no entender de Orlan, a cirurgia tem outra finalidade fora do campo da legitimidade médica, pois é um caminho de criação e transformação do sujeito. O centro cirúrgico funcionaria então como um ateliê, sendo a intervenção dos médicos um espetáculo e igualmente a produção de uma obra de arte.

Outro expoente dessa arte é o *performer* Stelarc que, com suas máquinas acopladas ao corpo, foi responsável por todo um movimento revolucionário ao declarar que o corpo é obsoleto. As engrenagens utilizadas são uma prova do ultrapassar os limites do corpo, seja pela exploração das entranhas, rompendo de modo explícito com o tabu de que o interior do corpo é sagrado e só deve ter visibilidade em ações no campo do saber médico, seja pelas suspensões de seu corpo nu, nas quais demonstra o que o corpo é capaz em termos de uma potência. Ao invés de um corpo oferecido aos bisturis para reparos estéticos, Stelarc (1997) dispõe de seu corpo para ser pendurado por ganchos, podendo ser lacerado, mutilado. A ação de exhibir o corpo, na iminência dessas possibilidades, é o confronto aos cânones tradicionais da Arte, pela possibilidade de indicar uma arte produzida pela transfiguração do corpo, ou seja, pela subversão da verdade orgânica ditada pelo saber da Biologia.

## PALAVRAS FINAIS

Concluindo, poderíamos afirmar que, com relação à *Body Art*, em primeiro lugar, estamos diante de um estilo de Arte no qual a experiência dolorosa não é signo de sofrimento. Em segundo lugar, a dor e o Sublime não se excluem: muito pelo contrário, ao produzirem horror, esses acontecimentos distanciam-se do Belo, mas não do Sublime. Em terceiro lugar, a *Body Art* redesenha o homem, tanto por apagar os limites corpóreos quanto por colocar em xeque polaridades binárias estanques no campo da identidade e da unidade. Disso depreende-se que a *Body Art* encena o corpo orgânico, desprezando sua origem natural e dispensando toda espécie de formalismo construído historicamente para controlar as ações do homem sobre seu corpo, mesmo que para isso seja necessário questionar a imagem de beleza, a finalidade do Bem, pela adoção de imagens de violência que sinalizam a dimensão do Mal e que, certamente, evidenciam de forma cabal a ação da pulsão de morte, sem nenhuma das amarras relacionadas aos anteparos da pulsão de vida. Em certo sentido, o artista da *Body Art* confronta-se com a pulsão de morte sem enganar-se de que se trata de uma ilusão: morte é morte! Aliás, conforme assinala Costa (1997, p. 307), na *Body Art* “são individualizadas duas tendências fundamentais que dão, respectivamente, lugar a algumas práticas do tipo *hard* e do tipo *soft*: alguns *bodistas* põem em cena os cerimoniais sustentados pelas pulsões destrutivas ou auto-agressivas que frequentemente se fazem cruéis e sanguinárias”. Desse modo, a *Body Art* faz desvelar a carne, de forma crua, aos olhos dos espectadores, anunciando, assim, uma nova era do corpo: a memória funcional de uma máquina que opera em um tipo de matéria amorfa. O que impera, nessas produções corpóreas, é o domínio da técnica: próteses tecnológicas, transplantes de órgãos. Não há nenhum movimento em termos de cultivar o corpo, mas de sinalizar a sua perenidade. Por isso, o sujeito é convocado a agir para deixar que o destino cumpra sua finalidade sem que o sujeito tenha produzido qualquer forma de escrita. Enfim, a *Body Art* é um estilo que tem pontos em comum com a arte cirúrgica. Na *Body Art* as intervenções são realizadas com o corpo, enquanto na arte cirúrgica as intervenções são realizadas no corpo. Além disso, a *Body Art* é uma vertigem da arte cirúrgica que funciona para extirpar representações tradicionais sobre o corpo. Nada de representação, nada de simbolismo: apenas o corpo-arte traçado, mutilado, vazado por imagens de violência, mas que se inscreve no campo da criação. É nesse cenário de imagens de violência e criação que situamos a *Body Art* como uma produção de nossos tempos. O corpo reinventado pela tecnologia transforma-se em obra artística, podendo ser recriado em qualquer lugar do planeta, ou seja: “o corpo assume a capacidade de circular no planeta, entrando em zonas

privadas de intimidade de casa, conecta-se numa rede mundial” (DOMINGUES, 1997, p. 21). Isso quer dizer que a tecnologia possibilitou a criação artística de corpos robotizados, amplificados, potencializados capazes de interagir em escala mundial. Desse modo, a Arte assume, em relação ao acoplamento com a Ciência, a posição política, não estando mais a serviço das classes dominantes nem legitimada por uma elite social ou econômica. Sendo assim, a *Body Art*, mesmo mesclada de imagens de violência, é um apelo de interação com a sociedade, mas de forma abrangente e igualitária.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, C. M. e FARIAS, F. R. **Memórias na carne**. Curitiba: CRV, 2012
- COSTA, M. **Corpo e redes**. In: Domingues, D. (org.) *A arte no século XXI*. São Paulo: UNESP, 1997.
- DADOUN, R. **A violência**. Rio de Janeiro: Difel, 1998
- DERY, M. **Velocidad de escape**. Madrid: Siruela, 1998.
- DOMINGUES, D. **Introdução**: a humanização das tecnologias pela arte. In: \_\_\_\_\_. (org.) *A arte no século XXI*. São Paulo: UNESP, 1997.
- ECO, U. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FARIAS, F. R. **Carne, pele e corpo desencarnado**: o desvelar do objeto “a” na Body Art. *Tempo Psicanalítico*, v. 40, n. 1, 2008.
- FARIAS, F. R. **Rastros e escombros da violência**: memórias do assassinato. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, v. 34, n. 36, 2012.
- FREUD, S. **O mal-estar na cultura (1930)**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GÉLIS, J. **Le corps, l'Église et le sacré**. In: Corbin, A.; Courtine, J-J. e Vigarello, G. (orgs.) *Histoire du corps*. Paris: Seuil, v. I, 2005.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GLOVER, R. **Corpo humano**: real e fascinante. Georgia: Premier Exhibitions, 2008.
- HEUZE, S. **Changer le corps?** Paris: La Musardine, 2000.

HARAWAY, D. J. **Cyborgs and symbionts**: living together in the new world order. In: Gray, C. H. (org.) *The cyborg handbook*. London: Routledge, 1995.

HOUSEMAN, M. **Le chair est image**. In: Breton, S. (org.). *Qu'est-ce qu'un corps?* Paris: Flammarion, 2007.

JEUDY, H-P. **O corpo como objeto da arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LACASSAGNE, A. **Précis de médecine legal**. Paris: Masson, 1921.

LE BRETON, D. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 1990.

LE BRETON, D. **L'adieu au corps**. Paris: Métailié, 1999.

LE BRETON, D. **Signes d'identité**. Paris: Métailié, 2000.

LE GOFF, J. e TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEMOINE-LUCCIONE, E. **La robe**. Paris: Seuil, 1983.

LIENHART, J. **A Bíblia comentada pelos padres da Igreja**. Rio de Janeiro: Paulinas, 2005.

LOMBROSO, C. **O homem delinquente**. São Paulo: Ícone, 2007.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

POLO, M. **As viagens de Marco Polo**. São Paulo Scipione, 1999.

MILLOT, C. **Ensaio sobre o transexualismo**. São Paulo: Escuta, 1992.

MUSAFAR, F. **Modern primitives**. In: Heuze, S. (org.). *Changer le corps?* Paris: La Musardine, 2000.

OLIVIER. **Le piercing, un ritual contemporain**. In: Heuze, S. (org.). *Changer le corps?* Paris: La Musardine, 2000.

ORLAN. **De l'art charnel au baiser de l'artiste**. Paris: J-M Place, 1997.

SALA-MOLINS, L. **Le Code Noir ou le calvaire de Canaan**. Paris: PUF, 1987.

STELARC. **Das estratégias psicológicas às cibernéticas**: a protética, a robótica e a existência remota. In: Domingues, D. (org.) *A arte no século XXI*. São Paulo: UNESP, 1997.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 2004.

VENTURELLI, S. **Homem artista, deus criador ou feiticeiro ciborgue?** In: Domingues, D. (org.) *Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.

VERGINE, L. **Body Art and performance**. Milan: Skyra, 2007.

VIVIEROS DE CASTRO, E. **Le corps de l'un vu par l'autre**. In: Breton, S. (org.). *Qu'est-ce qu'un corps?* Paris: Flammarion, 2007.

WALL, T. **Décoration du corps et expression de soi**. In: Heuze, S. (org.). *Changer le corps?* Paris: La Musardine, 2000.