

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

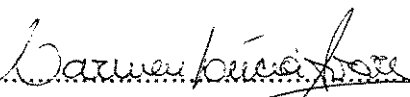
Título: Corpo Inciso, Vazado, Transmudado – Inscrições e Temporalidades

Autora: Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires
Orientadora: Carmen Lúcia Soares

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires e aprovada pela Comissão
Julgadora.

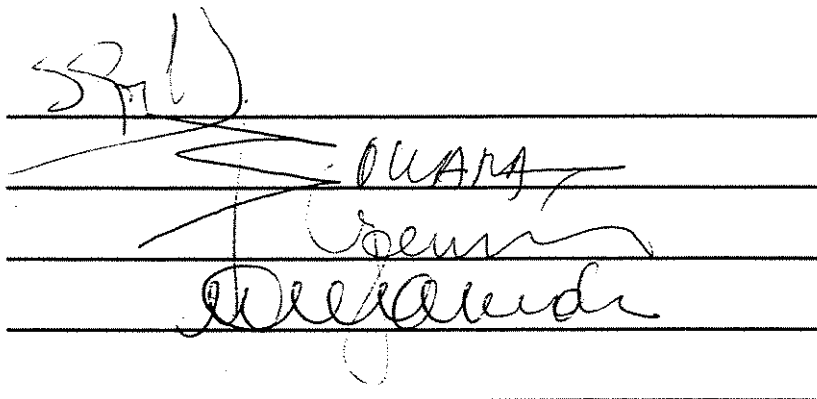
Data: 01/08/2006

Assinatura:



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



ano 2006

**BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP**

ADP	BC
AMADA	
UNICAMP	
P665c	
EX	
BC/	70083
16.12.06	
C	☐
D	☒
16.00	
25-9-00	

ID: 387374

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Pires, Beatriz Helena Fonseca Ferreira.

P665c Corpo inciso, vazado, transmutado : inscrições e temporalidades /

Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Carmen Lúcia Soares.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Tatuagem. 2. Piercing. 3. Corpo humano. 4. Transformações. 5. Pele.
6. Rituais. I. Soares, Carmen Lúcia. II. Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Título em inglês : Body interpolated proposition, leaked, transformed: registrations and temporalities.

Keywords : Tattooing ; Piercing; Human body transformation; Skin; Rituals

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

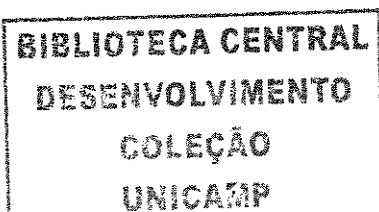
Banca examinadora : Profa. Dra. Carmen Lúcia Soares
Prof. Dr. Milton José de Almeida
Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Prof. Dr. Wenceslau Machado de Oliveira Júnior
Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner

Data da defesa: 01/08/2006

Programa de Pós-Graduação : Bolsa FAPESP

200622347

Para meu pai,
Pelas constantes e renovadas lições de vida.



Agradecimentos

Agradeço aos professores: Carmen Soares; Ernesto Boccara; Milton de Almeida; Silvana Goellner; Wenceslao de Oliveira Jr.; Elisabeth Zimmermann; Mário Pereira.

Agradeço aos amigos: Afrânio Montemurro; Ana Botelho; André Lemgruber; Bell Machado; Bruna Guedes; Carmem Saigado; Cheli Urban; Fábio Luchiari; Fernanda Casari; Fernando Andrade; Filipe Espíndola; Freak Garcia; Ginna Haidar; Ieda Adorno; Jaqueline Desbordes; Miguel San Martin; Ozenir Ancelmo; Paulo Monteiro; Rafael Rosa; Samira Borovik; Silvana Lavor; Susel Oliveira; Thiago de Almeida.

Agradeço a todos, no geral, e a cada um, em particular pelo acolhimento e pelos ensinamentos que me proporcionaram. A todos vocês, pela contribuição, ajuda e forma como se envolveram com o projeto, meu muito obrigada.

Agradeço ao pessoal da Pressing Works, especialmente à Michelle Naganava.

Agradeço à FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela bolsa concedida.

Resumo

A base desta pesquisa é o conjunto de técnicas utilizadas para a obtenção de transformações corporais denominado *Body Modification*, composto pelas técnicas de tatuagem, *piercing*, escarificação e implantes estéticos que não reproduzem formas humanas, utilizados principalmente nas três últimas décadas por um número crescente de adeptos: os *Modern Primitives*.

Os indivíduos pertencentes a esse grupo marcam a crescente permeabilidade existente na delimitação entre a natureza e a cultura ao romperem os limites da pele e alterarem suas silhuetas com a aquisição de adornos corporais aplicados através das diversas técnicas de modificação corporal reveladoras de conteúdos, crenças e estéticas de diferentes épocas, sociedades e culturas. Quando adquirem alterações corporais mais radicais, trazem para a dimensão material/real o que antes pertencia apenas à dimensão imaginária e era apresentado somente através da ficção em histórias em quadrinhos, desenhos e filmes.

Possuidores de corpos mutantes, nos quais a condição de Ser passa para a condição de Estar, os *Modern Primitives* fazem surgir novas percepções e novos comportamentos presentes em nossa sociedade de forma crescente.

Abstract

The base of this research is the set of techniques used for the attainment of corporal transformations called *Body Modification*, including tattooing techniques, *piercing*, aesthetic scarification and implantations that they do not reproduce human beings forms, used mainly in the three last decades for an increasing number of adepts: the *Modern Primitives*.

The pertaining individuals to this group mark the increasing existing permeability in the delimitation between nature and culture when breaching the limits of the skin and to modify its aesthetic silhouettes with the acquisition of applied corporal adornments through the diverse revealing techniques of corporal modification of contents, beliefs and different times, societies and cultures. When they acquire more radical corporal alterations, they bring for the material/real dimension what before it belonged only to the imaginary dimension and was only presented through fiction in Comics, drawings and films.

Possessors of mutant bodies, in which the condition of Being passes to the condition of To be, the *Modern Primitives* make to appear new perceptions and new behaviours existing in our society of increasing form.

Índice

Introdução	11
Capítulo 1. Peles Fílmicas – Considerações sobre Modificações Corporais e Cinema	27
Imagens: Composição 1	83
Capítulo 2. Ser Mítico, Sagrado, Ficcional, Biológico - Confluências e Similitudes	99
Capítulo 3. Do sacrifício, das marcas corporais, da pele e suas mesclas - considerações sobre remotos vestígios	143
Capítulo 4. Vermelhos Rastros - Fluxos e Refluxos que se Estendem em Diferentes Direções	199
Imagens: Composição 2	223
Aposto	241
Bibliografia	247
Índice de Imagens	253

INTRODUÇÃO

" Não sabia
"Inequivocamente
também, de forma alguma
os estranhos são
(como até hoje, em geral,
fornecedores de
não se sabe), que o futuro
prazeres. Sua presença
se prepara, muito tempo
é uma interrupção do
antes, no inconsciente e
t é d i o . D e v e - s e
que por isso os visionários
agradecer a Deus que
podem adivinhá-lo com
eles estejam aqui."
anterioridade."

Bauman, Zygmunt. *Mal - Estar da*
Jung, Carl G. *Memória Sonhos Reflexões,*
Pós-Modernidade, Rio de Janeiro (Ed.
Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002,
Zahar), 1997, p.41.
p. 209.

“O sonhador já não sonha imagens,
sonha matérias.”¹

Esta pesquisa dá continuidade ao projeto iniciado no Mestrado², que teve como objeto de estudo os praticantes, neste início de século, de transformações corporais. Ao romperem os limites da pele e alterarem suas silhuetas com a aquisição de adornos corporais aplicados através das técnicas de tatuagem, *piercing*, escarificação e implantes estéticos que não reproduzem formas humanas, estes indivíduos pontuam, de forma marcante, a crescente permeabilidade entre os limites que separam natureza e cultura.

Meu interesse por esse tema nasceu do impacto causado pela transformação que corpos semelhantes aos nossos desperta e pela dinâmica que sua atualidade oferece. Estamos acostumados a aceitar que as coisas externas a nós se modifiquem, se transformem, deixem de ser reais ou se materializem. Estamos acostumados também a conviver e a absorver elementos que resultam da relação de interatividade existente entre corpo e cultura, onde a forma como um reflete e espelha o outro se altera conforme as normas e os interesses da sociedade à qual pertençam. Mas, a partir do momento em que essas representações saem dos diversos tipos de suporte, utilizados principalmente pelas artes visuais, e passam a ser executadas no que consideramos como nossa principal referência: o corpo humano, fazendo com

¹ Bachelard, Gaston. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 67.

² Pires, Beatriz H.F. Ferreira. *Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem – O Corpo como Suporte da Arte*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da UNICAMP. Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, 2001.

que este deixe de ser visto – embora esse conceito não seja verdadeiro - como imutável e assuma possibilidades e conotações, completamente inimagináveis há anos, somos tomados por sentimentos de instabilidade e estranheza.

O conjunto das técnicas utilizadas para a obtenção de transformações corporais é denominado *Body Modification*.

Dentro do conceito de *Body Modification*, as quatro que são o foco dessa pesquisa, foram escolhidas por revelarem conteúdos, crenças e estéticas que abrangem diferentes épocas, sociedades e culturas e, também por apresentarem, principalmente nestas últimas três décadas, um número crescente de adeptos: os *Modern Primitives*.

Os indivíduos pertencentes a esse grupo, quando adquirem alterações corporais mais radicais, trazem para a dimensão material/real o que antes pertencia apenas à dimensão imaginária e era apresentado somente através de histórias em quadrinhos, desenhos e filmes de ficção.

Dar materialidade a seres imaginários coloca a arte desenvolvida pelas diversas técnicas utilizadas pela *Body Modification* em uma posição diametralmente oposta a outro movimento artístico contemporâneo: a arte virtual.

A aquisição de marcas e de adornos que vem sendo utilizada desde há muito por diversas sociedades e culturas com o objetivo de pontuar e identificar momentos, desejos, aspirações e determinadas situações culturais, teve sua origem nas sociedades ágrafas - fonte de referência para os *Modern Primitives*.

Contrárias às inovações, essas sociedades mantêm as várias formas de manipulação corporal mantidas por regras e códigos transmitidos de geração em geração. Nelas, além do fato de cada adorno, cada modificação na silhueta ter um significado próprio e um momento específico para acontecer, a identidade da coletividade é mantida pela identidade conferida a cada indivíduo e vice-versa.

Em nosso imaginário, sociedades longínquas e tempos distantes pertencem ao passado, raríssimas vezes ao futuro.

Ao futuro, diferentemente do que nos é apresentado por grande parte dos filmes de ficção científica, caberia, no que diz respeito ao corpo, reproduzir de forma aprimorada o padrão do que, contemporaneamente, em nossa sociedade representa o *belo* e o *saudável*.

É neste sentido que caminham as pesquisas genéticas. Desde as experiências de se congelar o corpo todo ou somente a cabeça - acreditando-se, nesse caso, que a essência do indivíduo reside em seu cérebro - feitas pela criogenia e fundamentadas na idéia de que a preservação do corpo possibilitará ao indivíduo viver em lugar e tempo melhores, até as desenvolvidas com as células-tronco, nas quais a restauração do corpo se dará através do implante de elementos orgânicos cuja carga genética seja idêntica a dele.

Seguindo a idéia enraizada no presente e não compartilhada por vários, inclusive pela maioria daqueles que se dedicam à ficção científica, da

linearidade do tempo, podemos dizer que do futuro nos aproximamos com a mesma velocidade com que nos afastamos do passado.

Ao passado ou ao longínquo pertencem as práticas que mesclam a aparência humana a de outros seres: vivos ou fantásticos. Ao futuro ou ao próximo as que mesclam homens e máquinas.

Da ligação com o sagrado à máxima capacitação. Relações que não se excluíam no passado tornam-se, para grande parte da população, inexistentes no presente.

Dos quatro capítulos que seguem, os dois primeiros foram escritos a partir de duas frases pronunciadas, respectivamente, por um francês e por um brasileiro. Estas frases colocam em pauta aspectos que, embora elaborados, praticados, vivenciados e apreendidos de formas distintas, se fazem presentes tanto em culturas e tempos longínquos como na nossa atual sociedade. O terceiro nasceu da profunda inquietação despertada quando da idéia de um possível vínculo entre os indivíduos praticantes de modificações corporais e a figura, no ritual de sacrifício, da vítima sacrificial substituta. O quarto e último urde inquietações e experiências levantadas e vivenciadas durante o processo de pesquisa.

Se somos o que nos afeta, o que interage conosco, somos o que vemos. Para alguns, em um tempo onde o que vemos - e não só o que vemos - muda freqüentemente, acordar dia após dia possuindo uma suposta aparência constante e imutável revela um descompasso entre o corpo e o entorno.

Dentre estes, os adeptos da *Body Modification* - possuidores de corpos mutantes, nos quais a condição de Ser passa para a condição de Estar - fazem surgir novas percepções e novos comportamentos que, de forma crescente, já se encontram presentes em nossa sociedade. Corpos mutantes, materialidades antes inexistentes que agora se tornam reais. Em nossa época seria impossível fazer esse percurso sem adentrar na linguagem cinematográfica.

É ela que magicamente nos faz sentir sem que estejamos presentes. O que, em tempos não tão longínquos, era obtido com a descrição, com o som e com a entonação da voz é, cada vez de forma mais aprimorada, obtido com a projeção de imagens.

Imagens de alta resolução, som estéreo, incríveis efeitos especiais. Sem eles "A terra é muito chata"... : é isso que nos diz um rapaz, assíduo freqüentador dos *clubs*, em uma cena do filme de Iara Lee, *Prazeres Sintéticos*³.

Antigo jargão: a vida imita a arte, que imita a vida. Vida que conta com imagens em alta resolução e, graças aos aparelhos portáteis de áudio, com trilha sonora.

O primeiro capítulo deste percurso: *Peles Fílmicas - Considerações sobre Modificações Corporais e Cinema*, faz o elo entre essas duas linguagens.

³. *Prazeres Sintéticos* (Synthetic Pleasures), 1995, EUA. Direção / Roteiro: Iara Lee - Caipirinha Productions.

Os treze filmes escolhidos formam, pelas imagens apresentadas, um painel que contempla as quatro técnicas de modificação corporal já especificadas.

São eles: Laranja Mecânica, Amnésia, Gataca, Blade Runner, O Silêncio dos Inocentes, Dragão Vermelho, A Cela, Stigmata, Clube da Luta, A Outra Face, A Professora de Piano, Secretária, Um Homem Chamado Cavalo. Nestes filmes, disseminadas ou pontos focais da trama, as interferências e as marcas corporais interpostas, auto-aplicadas, adquiridas espontaneamente ou não, são guias que apontam a forma como estas alterações chegam a um público que não está especificamente envolvido com as mesmas.

O segundo capítulo: *Ser Mítico, Sagrado, Ficcional, Biológico – Confluências e Similitudes* que, conforme já foi relatado, também nasceu do incessante ecoar de uma frase que me foi dita durante uma convenção de tatuagem, conecta modificações corporais, rituais de passagem, sacrifício, seres que habitam zonas nebulosas interpostas entre direitos e deveres jurídicos e religiosos.

Os habitantes das zonas nebulosas a serem apresentados neste capítulo o são por atributos morais, éticos e culturais que lhes foram conferidos por instâncias religiosas e jurídicas.

Ao substituírem a aparência humana pela aparência de um ser “híbrido”, cuja silhueta reúne elementos da própria espécie - com formas, texturas e cores pertencentes a animais ou a seres imaginários -, os adeptos das transformações corporais, assim como os seres acima citados, também passam

a pertencer a uma zona nebulosa, a um “espaço bolha” que ao mesmo tempo envolve e é envolvido pela pele.

Decretados estranhos por suas atribuições. Decretados estranhos por sua aparência. Zonas nebulosas que talvez se conectem.

À frase ressonante, que originou esse capítulo, uniu-se o motivo relatado por Erik Sprague - possuidor de alterações corporais, filósofo e *performer* - como o desencadeador do processo de modificações pelo qual ele vem passando: transformar-se esteticamente em um lagarto.

Em seu relato, Erik declara acreditar nos benefícios que a tomada de consciência de nosso lado instintivo e de nossa ancestralidade pode nos dar:

“Se deixarmos nosso lado animal extravasar conscientemente, muito de nosso comportamento não seria obscuro para nós.”⁴

Reconhecer animais que nos acompanham durante a vida, identificar suas características e aprender com elas, assim como adquirir marcas corporais complementares e suspender-se ritualisticamente, são práticas xamânicas.

Provenientes de sociedades cuja forma de aprendizado não se restringia ao desenvolvimento racional e sim abrangia todos os sentidos, os conhecimentos xamânicos só são apreendidos completamente quando vivenciados. Para entendê-los, é necessário senti-los, é necessário trilhar o caminho.

⁴ <http://www.bmezine.com>

Com esse intuito, no decorrer da pesquisa, participei de três importantes rituais xamânicos: Ritual da Sauna Sagrada; da Busca da Visão e da Dança do Sol.

Todo ritual de passagem deve cumprir quatro preceitos: ser uma coisa física, causar dor, verter sangue - ou criar condições propícias para que isto possa acontecer - e deixar sobre o corpo uma marca que será o registro, a referência dessa passagem, a lembrança física que fará o indivíduo ter sempre em mente sua nova condição. A realidade de um tempo no qual a associação sangue-vida é substituída por sangue-morte faz com que o item referente ao sangue seja suprimido.

O aprendizado resultante da Sauna Sagrada, da Busca da Visão e da Dança do Sol foi profundo e intenso.

O terceiro capítulo: *Do sacrifício, das marcas corporais, da pele e suas mesclas - considerações sobre remotos vestígios* nasceu da profunda inquietação despertada quando da idéia de um possível vínculo entre os indivíduos praticantes de modificações corporais e a figura da vítima sacrificial substituta. O capítulo inicia-se com o sacrifício de Isaac - no qual o ato é realizado com a substituição da vítima humana pela vítima animal - e segue tomando como base, principalmente, o raciocínio que Bataille desenvolve sobre o sacrifício expresso em *O Erotismo*⁵.

O quarto e último capítulo: *Vermelhos Rastros - Fluxos e Refluxos que se Estendem em Diferentes Direções*, urde inquietações e experiências levantadas e vivenciadas durante o processo de pesquisa. Três são os eventos aqui

⁵ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.

utilizados como linhas condutoras: Mostra de vídeo-arte sobre performances cujo foco é o corpo; *Freak Show*; Cerimônia xamânica da Dança do Sol.

A Mostra de vídeo-arte, realizada entre novembro e dezembro de 2005 em Porto Alegre, reuniu dezessete vídeos realizados por diferentes artistas sobre performances focadas nas potencialidades do corpo, produzidas entre as décadas de 1960 e 1990. Dentre este conjunto de grande abrangência, tanto no que se refere ao conteúdo, como à forma e ao período de sua realização, dois trabalhos, por confluírem mais diretamente com os tipos de interferências corporais aqui tratadas, receberam uma atenção especial: *Mitchell's Death*⁶ de Linda Montano e *Autopsy*⁷ de Bob Flanagan e Sheree Rose.

O *Freak Show*, realizado em setembro de 2005 para comemorar o aniversário de dois anos de uma casa noturna na cidade de Campinas, apresentou uma variada gama de interferências corporais. As técnicas utilizadas, bem como os seus protagonistas, estão relacionados no decorrer do texto.

A cerimônia xamânica da Dança do Sol foi realizada no sul do país no período de 04 a 10 de fevereiro de 2006. Terceiro dos rituais xamânicos vivenciados durante esta etapa da pesquisa, a Dança do Sol, uma cerimônia pertencente à tradição indígena norte-americana, foi trazida à pauta dos *Modern Primitives* por Fakir Musafar em 1983, quando ele, juntamente com Jim Ward, realizou um ritual de suspensão baseado nesta cerimônia e no ritual, também indígena, do O-Kee-Pa. Dessa forma, a Dança do Sol, embora muitos

⁶ Montano, Linda. *Mitchell's Death*. Vídeo-arte, 1978, 22 minutos.

⁷ Flanagan, Bob; Rose, Sheree; Dick, Kirby. *Autopsy*. Vídeo-arte, 1994, 16 minutos.

dos que o realizem não saibam, é o ponto de partida para a suspensão praticada contemporaneamente pelos adeptos das técnicas aqui tratadas.

Parte importante deste trabalho, o material imagético sobre as práticas de modificação corporal, com exceção do conjunto de imagens apresentadas no primeiro capítulo - realizadas a partir de filmes -, e de algumas outras imagens referenciais, foi obtido através de alguns ensaios fotográficos realizados ao longo da pesquisa, assim divididos: 6 realizados em rituais/performances de suspensão, 3 em apresentações de *body play*, 1 do decurso de um *Freak Show* e algumas imagens registradas em 3 convenções de tatuagem.

No que concerne aos rituais/performances de suspensão, a diferença existente entre eles, seja pelo local onde estão se realizando, seja por quem está sendo suspenso ou pela intenção da suspensão, é significativa.

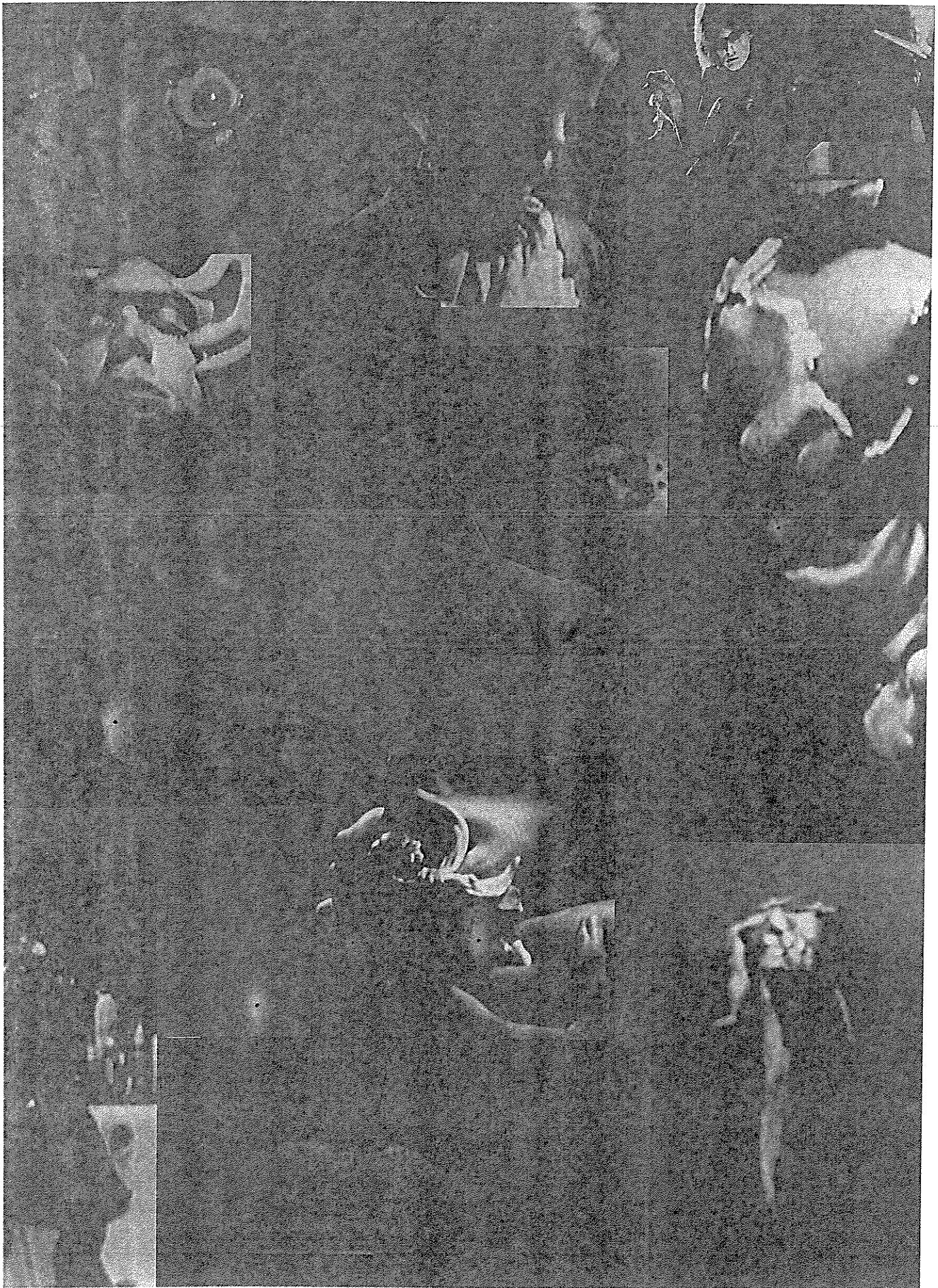
O primeiro desta série foi realizado em um teatro no interior de São Paulo, na cidade de Americana. O objetivo deste ritual, no qual a suspensão se deu pelas costas, era fornecer imagens para a confecção de um vídeo elaborado pelo próprio artista, Fábio Luchiari. O segundo aconteceu em Campinas na boate Kraft em razão da comemoração de cinco anos do Studio Nômade - Comunicação e Arte Corporal. Esse, no qual a suspensão também ocorreu pelas costas, a corda que alçou o primeiro indivíduo - Rafael Rosa Grecco - do chão estava presa a ganchos inseridos nas costas de um outro indivíduo, Freak Garcia. O terceiro, realizado no Studio Nômade, teve caráter ritualístico. Nele não havia platéia. Diogo, que também foi suspenso pelas costas, viajou de Curitiba a Campinas para passar por este ritual. O quarto, ocorreu no evento *Love Hurts - arte, amor e hematomas* realizado, no espaço

alternativo do bar Clube Informal, pelos *performers* Bruna Guedes, Filipe Espíndola, Thiago de Almeida e Miguel San Martin, que foi suspenso pelas costas. O quinto, um acontecimento duplo, aconteceu em uma chácara próxima a Campinas. Nele, duas suspensões ocorreram: a primeira foi para comemorar o aniversário do indivíduo suspenso - também pelas costas - Thiago de Almeida; a segunda foi uma auto-suspensão: Freak Garcia, um dos integrantes da equipe que realizou a performance de Thiago, após a volta deste para o chão, se auto-suspendeu pelo joelho.

Os ensaios sobre *body play* registraram três tipos de interferências: por escarificação, realizada com uma máquina de tatuar sem pigmento; pela utilização da técnica de *piercing* para confeccionar um espartilho; e pela fixação ao corpo de frutas e flores. As frutas - limões - presas através de anzóis e as flores - rosas - costuradas à pele. A primeira performance, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, foi protagonizada por Filipe Espíndola, André Lemgruber e Bruna Guedes. As duas outras foram realizadas por Filipe Espíndola e Bruna Guedes e apresentadas no bar Clube Informal.

As fotos feitas no *Freak Show* registram uma grande variedade de práticas: costura de boca; sustentação de pesos pela pele do abdômen, dos braços e pela língua; introdução de elemento pontudo (prego) na narina; cama de vidro; suspensão. O espetáculo foi realizado na boate Kraft, na cidade de Campinas, e teve os seguintes protagonistas: Bruna Guedes, Filipe Espíndola, Freak Garcia, Miguel San Martin, Thiago de Almeida.

Peles Fílmicas – Considerações sobre Modificações Corporais e Cinema



“(...) os espectadores não produzem suas imagens mentais a partir do que lhes é dado imediatamente a ver, mas a partir de suas lembranças, como em sua infância, preenchendo por si próprios as lacunas de suas cabeças com as imagens que criam *a posteriori*.”⁸

Iniciaremos este percurso estabelecendo algumas das relações possíveis entre duas modalidades artísticas, opostas quanto à sua materialidade, mas complementares quanto à implementação de novas estéticas corporais: Cinema e *Body Modification*.

A *Body Modification*, cujo conceito, empregado para designar modificações corporais executadas das mais diversas formas, desde o uso de produtos químicos até a execução de intervenções cirúrgicas, compreende as técnicas de *piercing*, tatuagem, implante estético e escarificação, utilizadas pelos *Modern Primitives*.

Criado em 1967 por Fakir Musafar⁹, o termo *Modern Primitives* é utilizado para identificar os indivíduos que, neste início de século, rompem os limites da pele e alteram suas silhuetas com a aquisição de adornos corporais aplicados, entre outras, através das quatro técnicas aqui especificadas. Para estes indivíduos que, mesmo pertencendo a uma sociedade desenvolvida com base

⁸ Virilio, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 2ªed. p.17.

⁹ Fakir Musafar (1930). Diretor e professor da *Fakir Body Piercing & Branding Intensive*, escola destinada a cursos de transformações corporais, proprietário da revista *Body Play*, xamã e artista.

na razão e na lógica, associam o conhecimento às sensações e colocam o corpo físico como o centro de suas experiências, a aquisição de novas marcas corporais, normalmente, é uma constante. Uma das razões para a aquisição de uma marca corporal é registrar sentimentos, lembranças e sensações causadas por importantes acontecimentos. Estas marcas atuam como uma memória tátil/visual. Quando à marca corporal é atribuída a função de potencializar as capacidades individuais, ela é chamada de marca complementar. Elaboradas através de processos inconscientes, as marcas complementares dão ao indivíduo a sensação de inteireza.

Marcas corporais - complementares ou não - conferem à silhueta características que em nada se assemelham às naturalmente apresentadas pelos elementos inatos ao corpo humano. Ambas, na maioria das vezes, por terem seu real significado conhecido apenas por quem as possui, funcionam como uma espécie de segredo visível.

Uma das experiências que têm o corpo como centro é a da suspensão. Nela, o indivíduo, após ter seu corpo perfurado e transpassado por um determinado número de anzóis - estabelecido pela posição em que será elevado e pelo seu porte físico - é suspenso. Ao sair do chão a organização corporal se altera, o tecido flexível externo substitui o tecido duro interno e os ossos deixam de ser os responsáveis pela sustentação do corpo.

O elemento receptor de todas as marcas corporais, sejam estas delimitadas através de cores, texturas ou formas obtidas pela ação de incisões, perfurações, ranhuras ou queimaduras, é a pele.

Quando o indivíduo rompe esse órgão limite - invólucro que separa o interno íntimo, único e individual do externo coletivo e plural; que limita o orgânico e expande o sensorial - rompe seu limite com o mundo e permite que o externo invada o interno. Alterações corporais mais radicais criam figuras incomuns, que trazem para a dimensão material/real o que antes pertencia apenas à dimensão imaginária e era apresentado somente através de desenhos, histórias em quadrinhos e filmes de ficção.

Vazadas e transpassadas, película e pele entrelaçam-se em diferentes tempos.

Elos de tempos:

"Sou uma criança ocidental do século XX, alimentada por ficção científica, e não uma criança de origem Masai ou Dayak."¹⁰

Realidade alimentada pela ficção. A afirmação acima, dada pelo *performer* Olivier, a Stephanie Heuze¹¹, evidencia essa relação.

Num primeiro momento, ao lermos essa declaração, a relação, responsável por toda espécie de mudança presente nas sociedades contemporâneas, entre o que existe efetivamente e o que possui a potencialidade de vir a existir aparece vinculada somente ao tempo futuro. É

¹⁰ Entrevista dada por Olivier: *performer*, fundador do *Studio de Body Piercing, Tatouage et Modifications Corporelles*, localizado em Paris in HEUZE, Stéphanie. "Le Piercing, un Rituel Contemporain" in *Changer le Corps?*. Paris: La Musardine, 2000. p. 119.

¹¹ *Ibid.*, pp. 116-125.

para ele que apontam todos os caminhos. É nele que se julgam guardadas todas as respostas.

O passado aparece freqüentemente como um território a ser deixado para trás. Dele devemos nos distanciar, nos libertar. Quando o evocamos, buscamos, na maior parte das vezes, por conhecimentos e descobertas feitas no campo racional. A referência a outras formas de aprendizagem dificilmente é realizada e ainda mais dificilmente é endossada. O passado consultado não é o longínquo, o distante, o remoto. Remoto é apenas o controle que empurra o presente para o futuro.

Nas sociedades ágrafas, o futuro não é encarado como uma consequência direta apenas do presente. Ele não é inventado a partir deste, mas é, sim, a congregação deste com o passado. É no passado que estão os elementos, ensinamentos, técnicas e práticas que propiciarão o futuro. Os rituais de passagem evidenciam de forma muito clara que, nestas sociedades, passado e futuro estão e são fortemente vinculados.

Ao tempo passado cabe a experiência, ao futuro o experimentar. Pontas de um tempo linear, pontos nodais e interceptos de um tempo cíclico.

Diametralmente oposto ao modo como somos mobilizados quando falamos de ritual, o termo ficção científica nos remete ao devir, ao futuro, ao irremediavelmente novo. Rituais, embora sejam realizados para assegurar o

futuro pretendido, estão fortemente relacionados com a tradição, o passado, a restauração de uma condição ou situação. Neles, ensinamentos, práticas e símbolos provêm de tempos já vividos.

Demorando-nos um pouco mais sobre a declaração de Olivier, percebemos que o cerne tanto da ficção científica como dos rituais praticados pelas sociedades pré-letradas é o mesmo. Ambos, ficção científica e ritual, trazem à tona elementos que, de acordo com a especificidade do período, se fazem necessários para o equilíbrio da sociedade. Ambos, ainda que de formas diferentes, criam um “espaço-elo-de-ligação”¹² entre a realidade cotidiana e os territórios míticos.

A diferença entre os elementos potenciais apresentados pela ficção científica e os apresentados pela cultura das sociedades ágrafas está no tempo ao qual estes pertencem: futuro e passado, respectivamente. O que para os membros de sociedades ágrafas pertencia ao passado, para grande parte dos membros da sociedade ocidental contemporânea pertence ao futuro.

Futuro que, de forma recorrente no cinema, ao ser projetado resgata aspectos, elementos e estéticas do passado. Filmes de ficção científica como *Matrix*, *Guerra nas Estrelas*, *Blade Runner*, etc., evidenciam isso.

¹² Nêspoli, Eduardo. “Performance e Ritual: processo de subjetivação na arte contemporânea”. in *Caderno da Pós-Graduação do Instituto de Artes*. Ano 6, Vol. 6, No. 1. 2002. pp. 108-113.

Imprescindíveis e inerentes ao humano, os territórios míticos são percorridos, com maior ou menor frequência e tempo de permanência, por todos. Figuras, lugares e situações que habitam esse território povoam, por motivos diversos e com intensidades variadas, diferentes etapas e períodos de nossas vidas.

O sonho seria um desses espaços. Brincadeiras infantis, devaneios adultos, histórias contadas das mais diferentes formas...o território mítico abriga a todos.

Contemporâneo a Freud, que em 1900 publica *A Interpretação dos Sonhos*, Jung também desenvolve pesquisas em relação ao sonho. Em linhas gerais e de forma muito breve, enquanto o primeiro define o sonho como um instrumento que, através do processo de deformação, nos permite realizar desejos que durante o período de vigília são recalcados pela moral e pela cultura vigentes, o segundo o define como o instrumento que traz para o presente “uma espécie de ‘reminiscência’ da pré-história e do mundo infantil, ao nível de nossos instintos mais primitivos.”¹³ O local guardião dessas reminiscências (símbolos) é o inconsciente coletivo.

Jung apresenta as figuras mitológicas como originárias de projeções arquetípicas.

Aqui é necessário fazermos um parêntese e falar brevemente sobre esse importante conceito: o arquétipo. Jung¹⁴ o define como uma “tendência instintiva” que preserva a mesma configuração original, em todas as

¹³ Jung, Carl G. (Concepção e organização). *O Homem e seus Símbolos*, R.J.: Nova Fronteira, 1997, 15ªed., p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

representações que faz sobre um mesmo tema. Sua função é sintetizar, no âmbito individual, processos psíquicos que convergem para o âmbito coletivo. O arquétipo, composto necessariamente por imagem e emoção¹⁵, surge para denotar mudanças na relação entre ego e inconsciente.

Assim como o instinto animal é algo inato, não adquirido por imitação ou aprendizado, que extrapola a condição individual (todos os animais são levados a reagir de determinadas maneiras a determinadas situações) e se manifesta de modo símile entre todos da mesma espécie, independente do período e da região em que estes habitam, a manifestação arquetípica também o é.

O arquétipo extrapola o uno; refira-se esse uno ao tempo, ao ser, ao local. O arquétipo é atemporal. Sua estrutura, inerente ao humano e pertencente ao âmbito do coletivo, permite que seu surgimento ocorra onde e quando sua presença se faz necessária.

Joseph Campbell afirma, em *As Máscaras de Deus*¹⁶, que o rito é a vivência do mito e, conforme citação de Elisabeth Zimmermann, que “o artista seria o transmissor do mito de sua época.”¹⁷. Sua função seria a de possibilitar a (re)fusão da consciência com elementos oriundos do inconsciente pessoal ou do inconsciente coletivo, que é a parte que guarda e transmite “a herança psicológica comum da humanidade.”¹⁸

Mito, rito, arte. Projeções arquetípicas, vivência e transmissibilidade.

¹⁵ Jung, Carl G. (Concepção e organização). *O Homem e seus Símbolos*, R. J.: Nova Fronteira, 1997, 15ªed., p. 96.

¹⁶ Campbell, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

¹⁷ Zimmermann, Elisabeth Bauch. Reflexão apresentada em aula do curso de Pós-Graduação “Laboratório de Arte e Mediação I” ministrada no Instituto de Arte da Unicamp no primeiro semestre de 2004.

¹⁸ Henderson, Joseph L. *Os Mitos Antigos e o Homem Moderno*. in Jung, Carl G. (Concepção e organização). “O Homem e seus Símbolos”, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 15ªed., p. 107.

O cinema, arte que atinge um número considerável de indivíduos - principalmente devido à veiculação de filmes pela televisão -, é uma das principais formas utilizadas pela nossa sociedade para se contar histórias. Detentora de inúmeros recursos e efeitos especiais, essa arte abriga e possibilita as mais diferentes, inusitadas e imprevisíveis vivências.

Descrito por Tarkovski¹⁹ como a arte que se associa ao tempo para suprir os vazios provenientes das condições atuais de vida, se desenvolve numa esfera paralela, na qual a materialidade - dos locais, ações e personagens - se restringe ao aportar, sobre uma superfície apropriada, da luz que transpassa a película.

“Uma das mais importantes limitações do cinema, se assim o quiserem, é o fato de que a imagem só pode ser concretizada através das formas naturais e reais da vida percebida pelos sentidos da visão e audição.”²⁰

Lugares, tempos, estéticas. Culturas, crenças, formas. Racionalizações, sentimentos e sensações que ao migrarem de seres imaginários/imaginados impressos na película, imprimem-se na e para além da pele/carne de seres imaginativos.

Impressões precisamente descritas por Michel Serres em seu conto *Laicidade*²¹. Nele, a população que acompanha o discurso de regresso do

¹⁹ Tarkovski, Andreaei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 2ªed., 2ª tir.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

Imperador da Lua vê aturdida, enquanto esse se despe, que assim como suas roupas, despidas uma a uma como se fossem diversas camadas, também sua pele está impregnada de suas vivências e experiências:

“Estupor! Tatuado, o Imperador da Lua exibe uma pele multicolor, muito mais cor do que pele. Todo corpo parece uma impressão digital. Como um quadro sobre uma tapeçaria, a tatuagem - estriada, matizada, recamada, tigrada, adamascada, mourisca - é um obstáculo para o olhar, tanto quanto os trajes ou os casacos que jazem no chão.”

Olivier, autor da nossa frase inicial, tendo crescido num ambiente que lhe permitiu um fácil acesso ao mundo dos heróis produzidos pela ficção científica e pela tecnologia, não atribui seu gosto pelas modificações corporais a um desejo de apropriar-se dos rituais praticados há séculos por outras sociedades, e sim a uma forma de igualar-se a esses seres fascinantes e possuidores de muitos poderes que, quando criança, povoavam sua imaginação, fazendo-o sentir-se um ser especial e pertencente a um grupo de seres evoluídos, possuidores de capacidades superiores.

As imagens corporais conferem aos personagens pertencentes a essa categoria - na qual o corpo humano é dotado ou adquire características impossíveis de se possuir naturalmente, ou de serem implementadas no período em que estas são feitas - estéticas e/ou poderes diferenciados.

²¹ Serres, Michel. “Laicidade” in *Filosofia Mestiça*. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

O que anteriormente era concedido pelos deuses e obtido pela magia é agora propiciado pela tecnologia, que pode ser utilizada não apenas para estender sentidos, estimular capacidades, como também para acrescentar, subtrair e/ou alterar, interna ou externamente, órgãos, membros e formas.

Virtual e concreto, realidades de opostas densidades onde imaterial e material se mesclam. Histórias contadas pelo cinema. Camadas que se agregam e nos deslocam do não-lugar e do não-corpo para todos os lugares e todos os corpos. Inserir-se pela visão...poder ser inserido pela matéria.

Entrelaçadas e enredadas, película e pele tecem distintas realidades.

Mediante as considerações acima, e por se tratar de uma paixão pessoal, seria impossível dar continuidade a essa linha de raciocínio sem imergir nas histórias e estéticas propostas pelo cinema.

Delgadas Camadas:

Os filmes que conduzirão o percurso a partir de agora, com exceção de *Blade Runner* e *A Outra Face*, foram selecionados por apresentarem corpos metamorfoseados ou cenas que contêm rituais e práticas para a aquisição de marcas corporais compatíveis com as técnicas de manipulação existentes na época em que as imagens são realizadas. Todos, vistos anteriormente, na época de seus lançamentos, foram escolhidos pela empatia e pela teia de relações que estabelecem entre si e entre as demais linguagens que compõem

essa pesquisa: literatura, artes visuais e fotografia. São eles, além dos dois apontados acima e conforme já citado na introdução: *Laranja Mecânica*, *Amnésia*, *Gataca*, *O Silêncio dos Inocentes*, *Dragão Vermelho*, *A Cela*, *Stigmata*, *Clube da Luta*, *A Professora de Piano*, *Secretária* e *Um Homem Chamado Cavalo*.

Em “*Laranja Mecânica*”²², após passar dois anos na prisão, Alex, personagem central, é submetido a uma nova forma de reabilitação, o Tratamento Ludovico.



1. Filme *Laranja Mecânica*.

Este tratamento recupera o indivíduo através do mal estar - dor e enjôo - causado por projeções de imagens de violência, antecedidas pela aplicação de uma substância química. Durante as projeções é colocado no indivíduo um aparelho que o impede de fechar os olhos. Assim como “*Na colônia Penal*”²³ de Franz Kafka, a autoridade de *Laranja Mecânica* - o médico - providencia elementos de conforto para o bem estar do sentenciado. Em Kafka esse

²² *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*), 1971, EUA. Direção: Stanley Kubrick. Com: Malcolm McDowell como Alex. Baseado em Novela de: Anthony Burgess.

²³ Kafka, Franz. *Na colônia Penal*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

elemento é uma tigela com papa de arroz estrategicamente colocada à disposição do condenado, em Kubrick é o colírio, pingado incessantemente nos olhos para que os mesmos não ressequem.



2 e 3. Filme Laranja Mecânica.

Ambos, filme e novela, têm o corpo e suas reações como base para o aprendizado da lei. Ambos se utilizam, em primeira instância, das potencialidades de diferentes órgãos sensoriais.

Na novela de Kafka, a máquina fabrica no corpo a consciência; educa pelo tato. É através de engrenagens precisas e gráficos delicados que o aparelho inscreve nas costas do condenado sua sentença. A escrita rodeada de floreios é apreendida, camada por camada: epiderme, derme, carne. O reescrever e o aprofundamento contínuos revelam ao indivíduo sua culpa. Após as primeiras seis horas, e durante todas as outras seis que completam a cerimônia, seus gestos - que agora se resumem aos faciais - demonstram que o significado transmitido pela linguagem escrita está sendo por ele incorporado. A

inscrição é feita para ser a última sensação e a última descoberta do condenado. Conhecê-la visceralmente leva ao fim. Conhecê-la visceralmente leva à morte.

O aparelho, fetiche do oficial, é composto por algodão, feltro, aço e cristal. Nele transitam água, sangue, papéis. O modo tencionado como Kafka trata os sentidos aparece aqui de forma espetacular. O acusado ilumina-se pelo tato. A boca, tapada no início por um feltro, dirige os gritos para o interior do corpo. Só ele os escuta, só ele os sente ecoar em sua carne. A boca destapada permite ao paladar, se assim ele o desejar, reconfortá-lo até o momento do “ponto de inflexão”. O ranger da engrenagem. O cristal do rastelo e a proximidade da máquina - concedida a alguns - permitem a máxima visibilidade da lei inscrita e traduzida no semblante do acusado.

Enquanto em “Na Colônia Penal” o oficial utiliza uma máquina para fazer com que o condenado decifre sua sentença através do tato, em “Laranja Mecânica” o médico se utiliza de outra que impede o condenado de não ver imagens e atos violentos semelhantes (ou não) aos que cometia. O aparelho, depositário da redenção, afeta os sentidos de Alex pela associação e exaustiva repetição de elementos - sons e imagens - que até então lhe apareciam como desencadeadores de prazer. Aprender com o corpo. Registrar neste sensações de dor e repulsa. Sentir para entender. Ver para ouvir. Subverter os sentidos. Estender os limites da linguagem. No caso do primeiro, tirar do corpo a necessidade biológica, o instinto e colocar a civilidade. No caso do segundo, tirar do corpo a saúde física e colocar o mal-estar. Domar o ritmo biológico em favor da civilidade.

“As forças do corpo só chegam a um certo limite; ninguém tem culpa se justamente esse limite também é, de resto, significativo. Não, contra isso ninguém pode fazer nada. É assim que o mundo corrige a si mesmo no seu curso e mantém o equilíbrio. É uma instituição excelente, uma instituição continuamente excepcional, se bem que sob outro aspecto desesperadora.”²⁴

O percurso feito para se apreender a lei que, no caso do condenado de “Na Colônia Penal”, vai do corpo para a mente é, conforme acredita o oficial, libertador. Já, conforme crê o médico de “Laranja Mecânica”, o caminho trilhado por Alex, que segue a direção contrária, indo da mente para o corpo, é aprisionador. Inverso que pode ser reverso... “o avesso do avesso”.

Recentemente, o filme “Dogville”²⁵ nos mostra a combinação de dois adereços - uma espessa argola de ferro (antiga coleira) utilizada para suportar um sino (antiga campainha) atada ao pescoço e um grande peso (uma roda) preso a uma grossa corrente usados para restringir os movimentos da personagem – que, assim como as máquinas utilizadas em “Laranja Mecânica” e “Na Colônia Penal”, também agem como elementos disciplinadores.

²⁴ Kafka, Franz. *O Castelo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 399.

²⁵ *Dogville* (Dogville), 2003, Dinamarca/EUA. Direção: Lars Von Trier. Com: Nicole Kidman como Grace.



4 e 5. Filme Dogville.

Tais adereços pertencem a duas categorias distintas de instrumentos utilizados para a prática do que Fakir Musafar chama de Jogos de Construção e Jogos de Impedimento.

Os Jogos com o corpo²⁶ compreendem sete categorias:

1. Jogos de Contorção: modificar a forma e o crescimento natural dos ossos; distender.

Compreende as atividades de ginástica, contorcionismo, exercício de yoga, práticas hindu dos Sadhu, alargamento dos furos feitos no corpo, alongamento de partes do corpo, uso de ventosas, salto alto, ligaduras nos pés, etc.

²⁶ Vale, V. e Juno, A. *Tatuaggi, Corpo, Spirito*. Milão: Apogeo, 1994, p. 14.

2. Jogos de Constrição: comprimir.

Dá-se pela utilização de amarras, ataduras, cinturões que diminuem a cintura, espartilhos, vestimentas estreitas feitas em borracha, cordas, etc.

3. Jogos de Privações: enclausurar; congelar.

Dá-se pela prática de jejuns, privações do sono, limitações do movimento; pode se utilizar de caixões para isolamento sensório, gaiolas, lanuzes, sacos, etc.

4. Jogos de Impedimento: adereços de ferro.

Compreende a utilização de pesadas pulseiras, cavilhas, enfeites para o pescoço, sapatos, correntes, etc.

5. Jogos com Fogo: queimar.

Dá-se pelo bronzeamento exagerado, pelo uso de corrente elétrica de forma contínua ou através de choques, vapor e calor, marcas feitas a ferro ou por queimaduras, etc.

6. Jogos de Penetrações: invadir.

Compreende flagelações, perfurações, tatuagens, o ato de picar-se, espetar-se, deitar sobre cama de pregos ou de espadas, injetar-se agentes químicos, etc.

7. Jogos de Suspensão: pendurar.

A suspensão, através de ganchos de açougueiro, pode ser feita em cruz, pelos pulsos, coxas, peito, tornozelos, associada a constrições ou a múltiplos furos pelo corpo, etc.

Em “Amnésia”²⁷, a pele é o suporte da memória. Nesse filme, a tatuagem é utilizada pelo protagonista - Leonard Shelby - como o único recurso que sempre o acompanhará. Os fatos são aqui transformados em signos lingüísticos inscritos no corpo. É só através da leitura desses fatos, e dos minutos que a ela se seguem, que sua memória se faz presente.

Em uma de suas reflexões durante o filme, o personagem Leo nos diz:

“Se você tem uma informação que é vital, então é melhor escrever no seu corpo ao invés de escrever no papel. Uma forma permanente de tomar nota.”

Juntamente às tatuagens, Leo utiliza-se de fotografias para memorizar imagens - pessoas, lugares - que seriam mais trabalhosas de serem tatuadas. As fotos, feitas sempre com uma Polaroid, contêm na parte inferior anotações correspondentes ao que está fotografado - inclusive sua opinião pessoal.

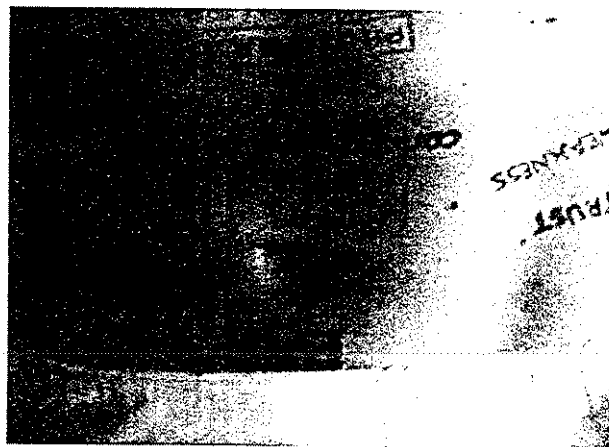
Imagens registradas, pensamentos e fatos inscritos. Sombras que ao se fixarem ganham a luz.

“(...) e todo o espelho gigantesco estava cheio de Harrys e de fragmentos de Harrys, infinitos Harrys, cada um dos quais eu olhava e reconhecia em um momento instantâneo como um relâmpago”.²⁸

²⁷ *Amnésia (Memento)*, 2000, EUA. Direção e Roteiro: Christopher Nolan. Com: Guy Pearce como Leonard Shelby. Baseado em História de: Jonathan Nolan.

²⁸ Hesse, Hermann. *O Lobo da Estepe*. Rio de Janeiro: Record, 17ª. ed. p. 181.

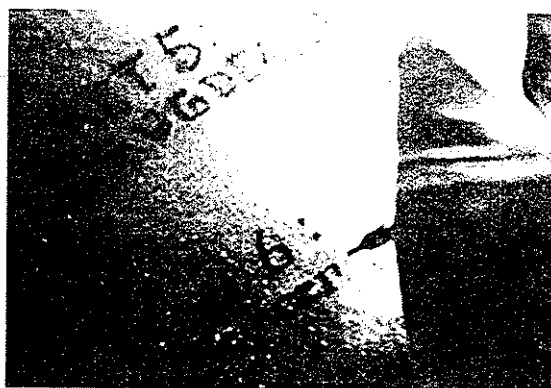
As frases tatuadas em Leo, assim como nossas lembranças, que se fazem presentes de diferentes formas, são feitas com várias caligrafias e dispostas de diversas maneiras em diferentes partes do corpo. Os fatos ora são escritos por ele, ora por um tatuador profissional.



6. Filme Amnésia.



7. Filme Amnésia: Auto tatuagem.



8. Filme Amnésia: Tatuagem feita por profissional.

As tatuagens, nesse caso, não criam um segredo visível. Elas especificam fatos, registram provas, mantêm inalteradas evidências. Explicitar o que não pode ficar implícito. O que, por ficar implícito, perder-se-á.

Nas palavras do protagonista:

"Fatos não lembranças... A memória muda o formato de um quarto, a cor de um carro. Lembranças podem ser distorcidas; são uma interpretação, não um registro. E são irrelevantes se você tem os fatos."



9. Filme Amnésia.

Ao receber tatuagens com frases como: "John G. estuprou e assassinou minha esposa", Leo cria a possibilidade de sua vida ser conhecida por qualquer pessoa que tenha acesso visual à parte do seu corpo onde ela está escrita, inclusive ele mesmo.



10. Filme Amnésia.

Corpo/cérebro – pele/memória.

Se, na ficção o personagem Leo utiliza a tatuagem para deixar visível o que lhe aconteceu, na vida real o assassino Pedro Rodrigues Filho²⁹ a utiliza para deixar claro o que faz:

“Mato por Prazer”.

Esta frase está tatuada no seu braço e foi veiculada pela revista Época, em maio de 2003, na reportagem intitulada “O Monstro do Sistema”.



11. Pedro Rodrigues Filho.

Pele guardiã da memória, reveladora do singular, condutora do destino.

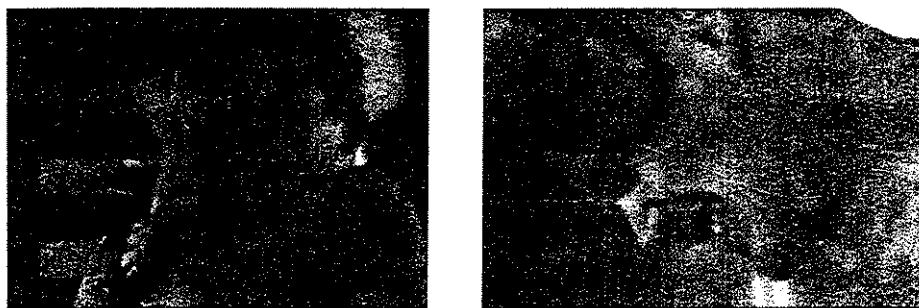
Diferentemente do que ocorre em “Amnésia”, no filme “Gataca”³⁰ a pele não são acrescentadas informações que descrevem os fatos vividos pelo indivíduo. Em Gataca, a pele - bem como todo o corpo - contém os indícios que determinam o tipo de vida que o indivíduo terá. Trabalho, vida social, relacionamento amoroso, tudo é determinado pelo fator genético. Aqui é preciso libertar-se da pele. Sumir com qualquer vestígio corporal – cabelo, cílio, unha, sangue, etc. Apagar os dados genéticos. (Des-) imprimir o que já vem impresso.

²⁹ Pedro Rodrigues Filho, nascido em 1954 e atualmente detido na Penitenciária do Estado em São Paulo. Na reportagem feita pela Revista Época, ed. 259, Maio de 2003 (pp. 62 – 67), afirma ter matado mais de 100 pessoas, dentre as quais seu pai. Suas condenações somam 128 anos de detenção.

³⁰ Gataca (Gattaca), 1997, EUA. Direção: Andrew Niccol. Com: Ethan Hawke como Vincent Freeman; Jude Law como Jerome.

Ao invés de inscrever na pele o que se passa pela memória adquirida, apagar do corpo o que vem da memória genética.

O personagem principal, Jerome Morrow, age suprimindo e substituindo fragmentos e fluídos. Trabalho contínuo que se aplica a elementos de ininterrupto regenerar. Trabalho incessante de segredar o que não pode ser alterado. Matéria que não se rende ao desejo.



12 e 13. Gataca: Jerome no seu ritual diário de retirar células mortas da pele.

Elementos inatos, indissociáveis do eu, que não chegam culturalmente ao indivíduo pelo trânsito de inscrições, imagens, sons. Entranhas. Elementos imutáveis que asseguram a ligação das partes ao todo. Essência. Elementos de densidade intestinal que aparecem de forma visceral na busca da escultora G.H., protagonista do romance de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*:

“Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva.”³¹

Destino relaciona-se com memória. Além do fato de que são os ensinamentos adquiridos no passado que potencializam as escolhas futuras, é importante ressaltar que em nossas mentes os tempos - passado, presente e futuro - convivem de modo simultâneo. Ser dona de sua fatalidade é ser senhora de sua trajetória nos dois sentidos: passado e futuro.

O filme “Blade Runner”³² nos apresenta uma geração evoluída de replicantes: seres criados pelo homem, que fisicamente se assemelham a ele, mas possuidores de potencialidades corporais muito superiores às de seus criadores.

Corpos robóticos elaborados à semelhança dos humanos. Corpos humanos, reelaborados à semelhança de seres com poderes diferenciados. Corpos humanos não saudáveis reestruturados com elementos provenientes da mais alta tecnologia da época.

³¹ Lispector, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 16ª ed., p. 128.

³² *Blade Runner* (Blade Runner), 1982, EUA. Direção: Ridley Scott. Com: Harrison Ford como Deckard/Narrador; Rutger Hauer como Roy Batty; Sean Young como Rachael. Baseado em livro de Philip K. Dick.



14 e 15. Filme Blade Runner: Replicantes.

Embora apresentem fisicamente uma performance aprimorada, falta aos replicantes a capacidade de reter os acontecimentos e as impressões por eles causadas. Falta a esses seres a faculdade da memória.

Falta a esses seres o que sobra em Frida Kahlo, a faculdade da arte.

Corpo, dor, sacrifício, memória. A arte dessa mexicana impregnada de elementos pessoais e ancestrais retrata de forma definitiva tais elementos. Com ela, o corpo dilacerado, retalhado, invadido e contido se entrega às cores, metamorfoseia-se em si, cura-se nas formas.

“(...) Ciência exata.
vontade de resistir vivendo
alegria saudável. gratidão infinita.
Olhos nas mãos e
tato no olhar. Limpeza
e maciez de fruta. Enorme
coluna vertebral que é
a base para toda a estrutura
humana. Um dia veremos, um dia
aprenderemos. Há sempre coisas
novas. Sempre ligadas à
antiga existência. (...)”³³

Em Blade Runner é dado aos replicantes, para que estes se tornem mais semelhantes aos humanos, um programa de memória. É a memória que gera sentimentos. A mesma memória que é reimplantada ao corpo em “Amnésia” e que se tenta arrancar do corpo em “Gataca”.

Composta pela aquisição de elementos, acontecimentos e fatos exteriores, ou determinada por elementos genéticos, a memória imprime nos seres sentimentos, sensações e saberes.

Um dos recursos dos replicantes, assim como do protagonista de “Amnésia” Leonard Shelby, era possuir fotos como prova de sua existência humana, como detentoras de sua memória. Memória apresentada e evocada como imagem, como algo que contém em si a potencialidade de ser tocado.

Tornar sólido o imaterial. Depositá-lo em um objeto externo ao seu detentor. Dotá-lo da possibilidade de ser apreendido através de todos os sentidos. Procedimento contrário a este encontramos no início da psicanálise.

³³ Kahlo, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 254.

Em “Casos Clínicos I”³⁴, Freud nos relata seu, até então, processo de trabalho. Surpreendentemente, o médico que passou a pesquisar a parte não-corpórea do ser humano iniciou seu método terapêutico através de um processo de apagamento. Nos dois casos relatados nesse volume - Anna O. e Emmy Von N. - Freud, valia-se da hipnose para detectar fatos desencadeadores de traumas. Após serem detectados, estes fatos eram apagados por ele da mente das pacientes.

A idéia de que se o acontecimento gerador do trauma for retirado da memória, o trauma também o será, considerava o acontecimento como algo pontual, e não como um elemento desencadeador de associações e desdobramentos.

Ao iniciar seus trabalhos sobre a mente humana, Freud retirou do homem partes daquilo que os replicantes precisavam para, justamente, assemelhar-se a eles: a memória.

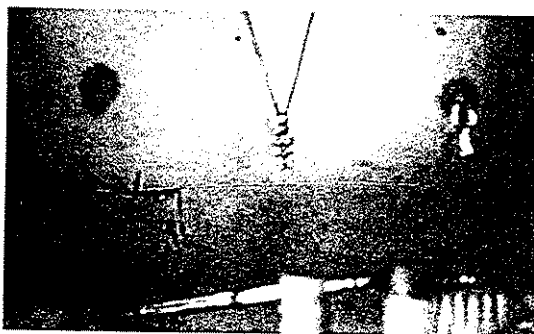
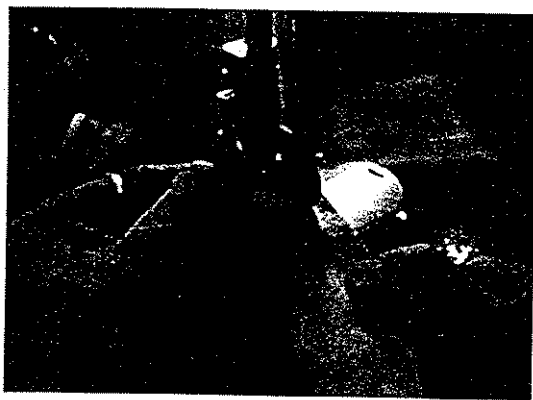
Em “O Silêncio dos Inocentes”³⁵, um dos protagonistas tem a mesma profissão que Freud. O Dr. Hannibal Lecter, psiquiatra, que possui a capacidade de desvendar a alma bastante desenvolvida, está preso por praticar atos de canibalismo. Ele será o elemento-chave para identificar o assassino James Gumb/ Buffalo Bill, responsável por uma série de mortes que têm em comum o fato das vítimas haverem tido partes de suas peles retiradas de seus corpos.

O objetivo de James Gumb/ Buffalo Bill é trocar de pele. Trocar a pele de um homem pela pele de várias mulheres. Para isso, ele costura pedaços

³⁴ Freud, Sigmund. *Casos Clínicos I*, Rio de Janeiro: Imago, 1997.

³⁵ *O Silêncio dos Inocentes* (The Silence of the Lambs), 1991, EUA. Direção: Jonathan Demme. Com: Anthony Hopkins como Dr. Hannibal Lecter; Ted Levine como James Gumb / Buffalo Bill. Baseado em Livro de Thomas Harris.

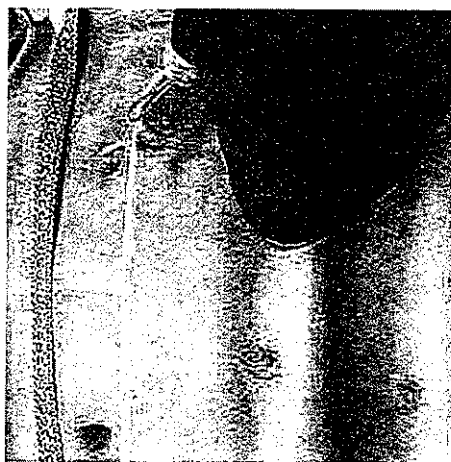
retirados de suas vítimas e cria para si uma roupa-pele. Em close, a mão que conduz sob a agulha da máquina de costura as diferentes peles torna-se identificável por duas tatuagens. Em close, outras duas marcas revelam-se e, na altura do peito, equilibram-se: um *piercing* no mamilo esquerdo e uma tatuagem sob o direito.



16; 17; 18 e 19. Filme *Silêncio dos Inocentes*: Roupa/pele sendo costurada; manequim com roupa/pele; Gumb experimentando Roupa/pele; Gumb – tatuagem e *piercing*.

Costurar, tecer, tramar. A composição roupa-pele, realizada neste filme, está presente também na obra *Peleteria com Pele Humana*, de Nicola

Costantino³⁶. Enquanto em “Silêncio dos Inocentes”, esta é realizada para modificar a textura e a forma do corpo do personagem James Gumb, em *Pelateria com Pele Humana*, esta se apresenta nas imagens estampadas em uma espécie de tecido, feito com um material semelhante à pele, que reproduzem relevos e reentrâncias próprios da anatomia humana: mamilos, umbigos e ânus. Em *Pelateria*, a roupa não adquire a forma de uma silhueta, mas sim, imprime em suas formas tradicionais - casacos, vestidos, etc. - partes do corpo real.



20 e 21. Obra *Pelateria*. - Nicola Costantino.

Ambas as composições utilizam elementos que delimitam o corpo para revestir o que nos reveste. Nelas, o que normalmente fica dentro migra para fora e se expõe. Peles-sobre-pele...utensílios de identidade.

No filme “Silêncio dos Inocentes”, a forma de relacionar-se com a pele apresenta dois momentos distintos: o primeiro, praticado por Gumb,

³⁶ *Pelateria com Pele Humana*, obra da argentina Nicola Costantino apresentada na XXIV Bienal de São Paulo.

estabelece com a pele uma relação externa de recobrimento; o segundo, praticado por Lecter, além de repetir a relação de recobrimento - na seqüência de sua fuga, Lecter, coloca sobre seu rosto a face de um guarda - estabelece também uma relação interna de ingestão.

Tratada como identidade, a pele aqui é o elemento depositário da liberdade. Não só a idealizada por Gumb, que acredita que sua nova pele o libertará do masculino, como também a utilizada por Lecter, para fugir da prisão, aprimorar sua percepção, seus sentidos e aumentar seu conhecimento sobre o humano.

Neste ponto, podemos nos lembrar do que dizia Salvador Dali: o melhor jeito de conhecer uma obra de arte é comendo-a.³⁷

"Dragão Vermelho"³⁸ é baseado no primeiro livro da trilogia que no cinema teve início com o filme "O Silêncio dos Inocentes". Aqui encontramos novamente o Dr. Hannibal Lecter, e com ele a questão do canibalismo.

Aparecendo de forma mais explícita que no filme anterior, as marcas corporais feitas por tatuagens ganham destaque nesse episódio, no qual o referido Dragão se nos oferece à visão através de uma tatuagem feita nas costas do assassino Francis Dolarhyde (Ralph Finnes), apelidado de "Fada dos Dentes". O desenho de sua tatuagem e o título do filme provêm de uma obra

³⁷ "Porque si la relación oral es la base de la relación con el mundo exterior, como observa Dali, a quien nada escapa: 'Mi fijación mundana se hacía pues por la vía triunfal de la boca. 'Entonces su relación con otro, ignorada deliberadamente hasta aquí, será fundamentalmente 'canibal'. Y eso es, efectivamente, lo que pasa." Introdução de Dr. Roumeguère In Gerard, Max. *Dali...Dali...Dali...* Barcelona: Blume, 1983.

³⁸ *Dragão Vermelho* (Red Dragon), 2002, EUA. Direção: Brett Ratner. Com: Anthony Hopkins como Dr. Hannibal Lecter; Edward Norton como Agente Will Graham; Ralph Finnes como Francis Dolarhyde/Fada dos Dentes. Baseado em Livro de: Thomas Harris

de William Blake intitulada *O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida com o Sol*.



22. O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida com o Sol. William Blake.

Blake realiza essa obra a partir de um texto do Apocalipse³⁹, cujo início reproduzimos abaixo:

“12. Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés, e na cabeça uma coroa de doze estrelas. 2. Estava grávida e gritava de dores, sentindo as angústias de dar à luz. 3. Depois apareceu outro sinal no céu: um grande dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. 4. Varria com sua cauda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou à terra. Esse Dragão deteve-se

³⁹ *Bíblia Sagrada*. “Apocalipse 12,1 – 12,18”. São Paulo: Ave Maria, 17ª ed., p. 1567.

diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de que, quando ela desse à luz, lhe devorasse o filho.”

Dragão/serpente sulcado nas costas traça e determina, assim como a maçã/fruto proibido de *A Metamorfose*⁴⁰, o destino tanto de Francis Dolarhyde como Gregor Samsa.

Dos muitos simbolismos que o dragão possui, destacamos aqui o de guardião dos tesouros ocultos. De ser aquele que, depois de engolir a presa, cospe-a transfigurada. Na alquimia, ele representa a neutralização das tendências adversas do enxofre e do mercúrio. O dragão vermelho, diferentemente do branco que apresenta as cores da morte, possui as cores “da cólera e da violência”.⁴¹

O apelido Fada dos Dentes surge de um dos procedimentos realizados pelo assassino, que consiste em deixar impressas, no corpo dos indivíduos que assassina, as marcas de seus dentes.

Hannibal/canibal; Dragão/devorador; Dolarhyde/Fada dos Dentes. Ingestão, sacrifício, troca.

⁴⁰ Kafka, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 12ª reimpressão, 2003, p. 58.

Gregor Samsa, personagem principal da novela *A Metamorfose*, acorda certa manhã metamorfoseado em inseto monstruoso e, no final, morre em decorrência de uma maçã que lhe foi atirada às costas por seu pai.

“Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele; Gregor quis continuar se arrastando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar (...)”

⁴¹ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 17ª ed., pp. 349-352.

Dolarhyde, por acontecimentos ocorridos em sua infância, fantasia que sua imagem é extremamente desagradável. Por esse motivo, ao executar suas vítimas, implanta-lhes fragmento de espelhos nos olhos. Só ele se vê. Ele Dolarhyde, ele dragão. Ele, que não troca dentes por moedas, mas substitui olhos por espelhos.

Como ocorre em “O Silêncio dos Inocentes”, Dr. Lecter auxilia a polícia - agora representada pelo agente Will Graham (Edward Norton) - a encontrar o assassino. Em uma das conversas entre o psiquiatra e o agente, o primeiro diz ao segundo:

“Transformação é a chave (...) procure muitas tatuagens... e cirurgia corretiva, provavelmente na face”.



23; 24 e 25. Filme Dragão Vermelho.

Conforme previsto pelo psiquiatra Lecter, Francis Dolarhyde possui uma modificação corporal. Sua nova pele lhe foi dada através de uma tatuagem. Sua nova identidade através do desenho desta: um dragão. Impelido a matar sob o seu domínio, Dolarhyde, quando se apaixona por aquela que, por ser privada do sentido da visão, não o julga por sua aparência, é compelido a engolir o original da pintura de Blake.

Ato canibal e transformador sobre a imagem que o domina.

Olhar, deglutir, sonhar. Os órgãos dos sentidos decifram o mundo de forma complementar. Em uma de suas considerações sobre o dragão, Borges nos diz: "(...) seus olhos, secos e batidos com mel, constituem um linimento eficaz contra os pesadelos".⁴²

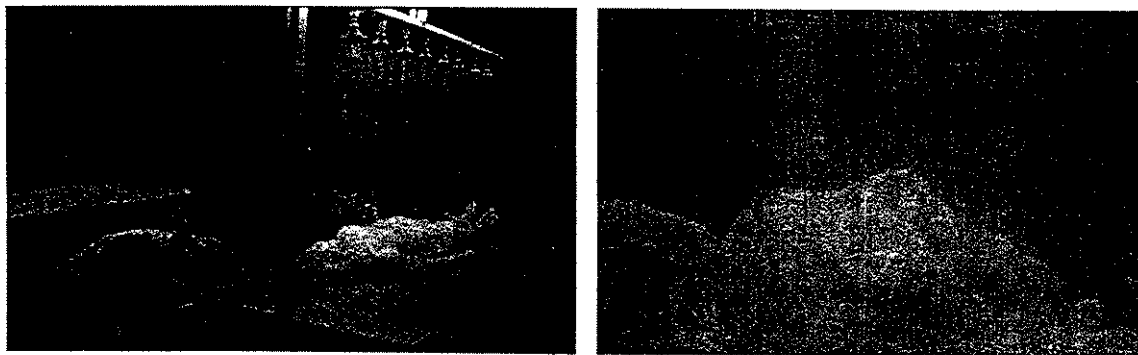
A importância das marcas corporais é ressaltada em outro diálogo, onde Hannibal diz a Graham:

"Que coleção de cicatrizes você tem! Nunca se esqueça de quem lhe deu as melhores. E seja grato. Nossas cicatrizes têm o poder de nos lembrar que o passado foi real".

O assassino do filme "A Cella"⁴³ - Carl Stargher -, utiliza-se da água sanitária para lavar os corpos de suas vítimas. O efeito causado por esse produto é o de deixar a pele totalmente branca, e os corpos com aparência de bonecas.

⁴² Borges, Jorge Luis. "O Dragão" in *O Livro dos Seres Imaginários*: São Paulo, Globo, 1996, p. 59.

⁴³ *A Cella* (The Cell), 2000, EUA. Direção: Tarsem Singh. Com: Vicent D'Onofrio como Carl Stargher; Jennifer Lopez como Catherine Deane; Vince Vaughn como Peter Novak.

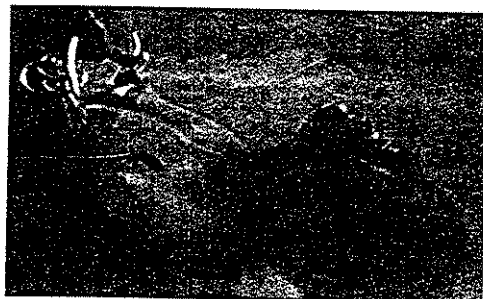


26 e 27. Filme A Cella: Stargher lavando com água sanitária uma de suas vítimas.

Neste filme, o tratamento dado à pele anula a identidade do indivíduo e o transforma em um objeto/brinquedo.

O estado de objeto/brinquedo onírico a que os corpos e indivíduos submetem-se está associado à temática do filme que abrange as imagens que povoam a mente e enunciam a forma como corpo irá se expressar. A história se desenvolve a partir de um tipo de tratamento terapêutico, realizado através do uso de um aparelho que possibilita a “visitação” da mente de um sujeito pela mente de outro. Ao entrar na mente de um indivíduo, o visitante tem acesso direto à memória e ao inconsciente deste.

A mente do protagonista é povoada por seres híbridos e cenas de tortura. Em seu corpo, Carl, que já esteve nos dois extremos dessas cenas, possui oito argolas de aço inseridas nas costas e seis nas pernas, utilizadas para as freqüentes suspensões por ele praticadas.



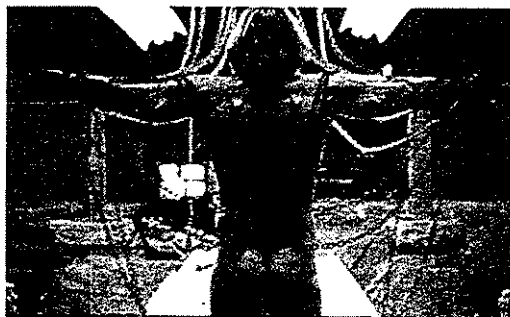
28; 29; 30 e 31. Filme A Cella: seres híbridos e cenas de tortura.



32. Filme A Cella: Carl com oito argolas de aço inseridas nas costas.

Vivenciar corporalmente o que se imagina. Sentir o que se pensa. Corporificar a dor. Morte causada sempre por afogamento. Corpo que, para se relacionar com o outro, suspende-se e apresenta-se, assim como na mente, sem gravidade. Corpo morto que bóia. Corpo vivo que se ergue, paira, flutua.

“Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge (...)”⁴⁴



33 e 34. Filme A Cella: Suspensão Carl.

Em “Stigmata”⁴⁵ as marcas corporais aparecem em Frankie Paige de forma involuntária, indesejada e, principalmente, de forma inexplicada racionalmente. Aqui, não é marcada somente sua pele. Frankie, que tem 23 anos - mesma idade que São Francisco tinha quando apresentou estigmas - tem sua carne perfurada, lanhada e atravessada por algo ou alguém que não se apresenta visualmente a nós, por algo ou alguém imaterial.

Essa personagem trabalha num local que abriga, como já ocorre na realidade, atividades referentes às praticadas nos Salões de Beleza e Clínicas

⁴⁴ Pessoa, Fernando. “Na Floresta do Alheamento” in *O Eu profundo e os outros Eus*. RJ: Nova Fronteira. 10ªed., p.107.

⁴⁵ *Stigmata* (Stigmata), 1999, EUA. Direção: Rupert Wainwright. Com: Patricia Arquette como Frankie Paige; Gabriel Byrne como Padre Kiernan. Baseado na História de: Tom Lazarus.

de *Body Piercing* e Tatuagem. Ao definir sua profissão, ela diz que “corta cabelos”.



35; 36 e 37. Filme Stigmata: Salão de beleza; *piercing* sendo colocado; tatuagem sendo feita.

Simbolicamente, conforme descreve Chevalier⁴⁶, os cabelos possuem a capacidade de, mesmo depois de cortados, conservar relações íntimas com o ser de onde provêm. Registram e armazenam tudo o que acontece numa vida. Representam a morada da alma, o lugar onde espiritualmente concentram-se as virtudes.

Pele e cabelo são depositários de memórias. A diferença está - excluindo-se o que diz respeito à carga genética e ao processo biológico - no conteúdo e na forma como realizam esta tarefa. Enquanto a primeira atua como depositária voluntariamente escolhida de memórias individuais - físicas, mentais, emocionais -, o segundo atua como retentor de impressões adquiridas involuntariamente.

⁴⁶ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 17ªed.

Ainda segundo Chevalier, em várias situações, o ato de ter os cabelos cortados significa rendição, sacrifício e penitência. Sansão, após ter seus cabelos cortados, perde sua força.

“17. E Sansão acabou por confiar-lhe o segredo: ‘Sobre minha cabeça, disse ele, nunca passou a navalha, porque sou nazareno de Deus desde o seio de minha mãe. Se me for rapada a cabeça, a minha força me abandonará e serei tão fraco como qualquer homem.’”⁴⁷

Entendendo os cabelos como parte do corpo que, ao se separarem do todo, levam consigo parte da alma, podemos dizer que aquele que corta os cabelos do outro cria na essência deste uma lacuna.

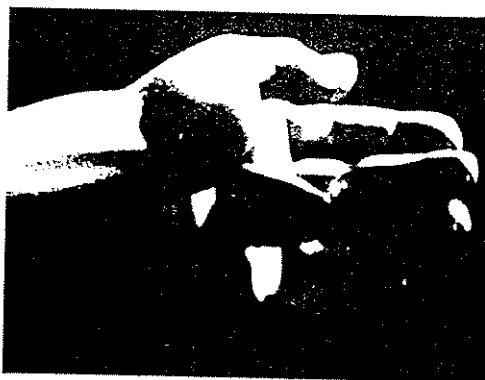
No pólo oposto, adquirir uma marca corporal através das técnicas de tatuagem e *piercing*, também desenvolvidas no ambiente de trabalho apresentado no filme, significa buscar completude. Aqui a alteração se dá por inclusão e não por exclusão.

“Stigmata” desenvolve-se por várias sobreposições de imagens, tempos, ambientes e histórias, contrapondo a vida de Frankie - contemporânea e locada numa grande cidade - a imagens de santos, milagres e símbolos cristãos. Em comum entre eles, funcionando como elo de ligação - assim como o cabelo - apenas os estigmas.

Imagens dos instrumentos utilizados para realizar os estigmas, bem como os próprios - coroa de espinhos, cravos transpassando pés e pulsos,

⁴⁷ Bíblia Sagrada. “Juizes 16,17. São Paulo: Ave Maria, 17ªed., p. 294.

crucificação, chagas - se interconectam a imagens de pessoas recebendo *piercings* e tatuagens.



38; 39; 40 e 41. Filme *Stigmata*: coroa de espinhos; *piercing* umbigo; cravos transpassando pés e pulsos.

Pele, guardiã de mistérios, suporte de diferentes linguagens, detentora de diferentes códigos, depositária de diferentes tempos. Conforme Pessoa...

“Escrever

Em palavras de carne, sentindo

O horror e o mistério do Universo.”⁴⁸

O sangue, pela própria natureza dos estigmas, aparece neste filme como um elemento que alinhava sofrimento e vida em diferentes tempos e dimensões. Indo das lágrimas de uma imagem da Nossa Senhora às lágrimas de Frankie. Do significado simbólico embutido no vinho oferecido, numa igreja, durante a comunhão, à acepção física quando, em procedimentos médicos, é testado em exames realizados no hospital.

Num determinado momento, seguem-se alternadamente as seguintes cenas: Enquanto o Padre Kiernan oferece a outros padres a comunhão - o Sangue de Cristo -, Frankie faz um exame de sangue.

Comunhão: Tomai meu sangue, eu vivo em vós.

Exame de sangue: teste meu sangue, o que vive em mim?

A tendência à ausência de sangue nas práticas contemporâneas de marcar o corpo tira das mesmas a possibilidade da contaminação, da transmissão, seja de dor e finitude, seja de esperança e poder.

O sangue, veículo da alma, vê-se absorvido, diluído, descartado. Para alguns povos - inclusive os que seguem a cultura totêmica - ele, além de

⁴⁸ Pessoa, Fernando. *Fausto – Tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ªed., p.200.

propiciar a vida física, é também, quando o indivíduo morre, o “veículo da alma”⁴⁹.

O filme “Clube da Luta” apresenta um enfoque diferente dos demais filmes aqui descritos. Nele, a dupla personalidade de Jack (Edward Norton) é que causa as transformações corporais. As alterações, em seu caso particular, feitas através de golpes e pancadas, nascem da mente e são executadas por ele em seu próprio corpo.

Jack / Tyler Durden é o único que se auto-agride. Os demais, que são por ele incentivados, lutam entre si. Cortes, hematomas, cicatrizes. Cabelos raspados, sangue.

“Somos os “filhos do meio” da história. Homens sem lugar. Não temos a grande guerra nem a grande depressão. Nossa grande guerra é a espiritual. Nossa grande depressão são nossas vidas.”⁵⁰

Aqui, o corpo está muito distante do sagrado. Aqui se devolve, sob a forma de sabonetes finos, a outros corpos e provavelmente aos mesmos, a gordura retirada destes por lipoaspiração.

Aqui “Tudo parece distante. Tudo é uma cópia de uma cópia”.⁵¹ A pele é para ser rasgada. A carne é para ser mortificada. O sangue é para verter.

⁴⁹ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 17ªed., pp.800-801.

⁵⁰ Frase dita por Tyler Durden no Filme *Clube da Luta* (Fight Club), 1999, EUA. Direção: David Fincher. Com: Edward Norton como Jack ; Brad Pitt como Tyler Durden. Baseado em Livro de: Chuck Palahniuk.

⁵¹ Frase dita pelo personagem Tyler Durden no Filme *Clube da Luta*.

Aqui, o modo como o ser humano conduz a vida: seus prazeres, as regras que lhe são impostas, a verdade estabelecida aceita sem questionamentos. Corpos e mentes inertes, atrelados à mesmice, à anestesia dos sentidos, à diminuição da capacidade imaginativa, ao tédio proporcionado por essa imensa e crescente gama de opções.

"Você abre a porta e entra
Está dentro do seu coração
Imagine que sua dor é uma bola branca que irá curar você
Isso mesmo é a sua dor
A dor é uma bola branca que irá curar você
Acho que não
Esta é a sua vida
É a última gota para você
Melhor do que isso não pode ficar
Esta é sua vida que acaba um minuto por vez
Isto não é um seminário nem um retiro de fim-de-semana
De onde você está, não pode imaginar como será o fundo
Somente após uma desgraça conseguirá despertar
Somente depois de perder tudo, poderá fazer o que quiser
Nada é estático
Tudo é movimento
E tudo está desmoronando
Esta é a sua vida (4 X)
Melhor do que isso não pode ficar
Esta é sua vida (4 X)
E ela acaba um minuto por vez
Você não é um ser bonito e admirável
Você é igual à decadência refletida em tudo
Todos fazemos parte da mesma podridão
Somos o único lixo que canta e dança no mundo
Você não é sua conta bancária
Nem as roupas que usa
Você não é o conteúdo de sua carteira
Você não é seu câncer de intestino
Você não é seu café com leite
Você não é o carro que dirige
Você não é suas malditas gatinhas
Você precisa desistir (Bis)
Você precisa saber que vai morrer um dia
Antes disso, você é um inútil
Digo: será que nunca serei completo?
Digo: será que nunca ficarei contente?
Digo: será que não vou me libertar de suas regras rígidas?
Digo: será que não vou me libertar de sua arte inteligente?

Digo: será que não me libertarei dos pecados e do perfeccionismo?
 Digo: você precisa desistir
 Digo: evolua mesmo se você desmoronar por dentro
 Esta é a sua vida (4 X)
 Melhor do que isso não pode ficar
 Esta é sua vida (4 X)
 E ela acaba um minuto por vez
 Você precisa desistir (Bis)
 Estou avisando que terá sua chance
 Bem-vindo ao "clube da luta"
 Se esta é sua primeira noite ... terá de lutar."

This is your life ⁵²

... dádiva ofertada pela dor. A princípio, tudo que era oferecido em sacrifício podia ser ingerido⁵³.

Pó, beijo.... queimadura química. Enquanto marca em sua mão a forma distorcida de sua boca, Tyler narra para Jack sua versão do ato sacrificial. O que, para Freud, ocorreu com o assassinato seguido da ingestão do pai primevo, é contado aqui dentro de uma cozinha, em uma cena onde simultaneamente a experiência de executar/receber a queimadura, incentivar/resistir à dor e igualar-se na marca, é sobreposta à confecção de um elemento de purificação, culturalmente aceito, difundido e utilizado: o sabonete.

Camadas. Vida e morte. Ingestão, eliminação. Lacerações que acrescentam e que retiram. Purgação. Tempos, crenças, obrigações religiosas segundo Freud, jurídicas segundo Nietzsche⁵⁴: sacrifício.

⁵² *This is your life*: trilha sonora do filme Clube da Luta, feita pelos dois DJs que formam o Dust Brothers. Tradução retirada da cópia de vídeo.

⁵³ "Reminiscências lingüísticas comprovam que a parte do sacrifício atribuída ao deus era a princípio considerada como sendo, literalmente, o seu alimento." in Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p.138.

⁵⁴ Nietzsche, na *Genealogia da Moral - segunda dissertação*⁵⁴ -, localiza o início do ato sacrificial na "obrigação jurídica" que a originária comunidade tribal acredita ter com seus ancestrais, principalmente com os que foram componentes da sua primeira geração, que os protegem e os auxiliam nas suas conquistas. O sacrifício seria a recompensa, a retribuição dos membros vivos da comunidade aos que já morreram. Como os ancestrais não cessam de proteger e auxiliar os novos membros da comunidade, a dívida destes com aqueles não pára de crescer.

“Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício quando o homem sentiu necessidade de criar em si uma memória (...)”⁵⁵

Em “A Outra Face”⁵⁶ a duplicidade não está no imaterial, e sim no físico. Sean Archer (Travolta), um policial, vê-se obrigado a, através de um aparato médico tecnológico, transformar-se em Castor Troy (Nicolas Cage), homem que assassinou (na sua frente) seu filho. Rosto, altura, postura, voz, cabelos, todos substituídos. O que não estava previsto, e ocorre, é que Troy utiliza-se do mesmo processo e altera-se em Archer.



42; 43 e 44. Filme A Outra Face.

Simulacro de seu pior inimigo. Sombra que se reflete no espelho e alastra-se em suas relações. Transfiguração que se baseia na de Jacó, descrita no Gênesis. No filme, diferentemente do que ocorre nesta passagem bíblica na qual Jacó, para obter a bênção de seu pai, Esaú, tem sua pele falsa e

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 51.

⁵⁶ *A Outra face (Face/Off)*, 1997, EUA. Direção: John Woo. Com: John Travolta como Sean Archer; Nicolas Cage como Castor Troy. Roteiro: Mike Werb e Michael Colleary.

momentaneamente substituída pela de um animal por ele caçado, Archer, para proteger sua cidade, troca sua aparência pela de um outro humano, um outro seu igual a quem acaba caçando como ele próprio. Falaremos mais detalhadamente dessa passagem no segundo capítulo.

Homem camuflado de homem. Benção roubada não pela privação da visão, mas por sua aprovação. Olhar que, ainda hoje, se presume soberano.

“A Professora de Piano”⁵⁷. Nesse filme, Érika Kohut (Isabelle Huppert), órfã de um pai que sofria de problemas mentais e, apesar da idade, ainda residindo com a mãe dominadora e totalmente invasiva, leciona piano em um importante conservatório. Extremamente rígida consigo e com todos com quem mantém relações, a professora possui um reconhecido talento musical.

Afora a música, sua sensibilidade é voltada para a dor, para a dominação, para a humilhação, para sentir e impingir sofrimentos físicos e mentais a si própria e aos demais. Sua sexualidade percorre esses mesmos caminhos. Cordas, cinturões, estrangulamento, socos, lâmina gilete. *Voyeur*, ela olha, vigia, espreita *peeps shows*, *sex shops*, *drive-ins*.

Vivendo num jogo de dominação e vigilância no qual cada ato é meticulosamente preparado, Érika, ao conhecer seu futuro aluno, Walter Klemmer (Benoît Magimel), se vê vítima de um acontecimento/sentimento que escapa completamente a seu controle. Incapaz de misturar suas diferentes sensibilidades, ela não consegue dizer a Walter o que almeja dele e nem o que

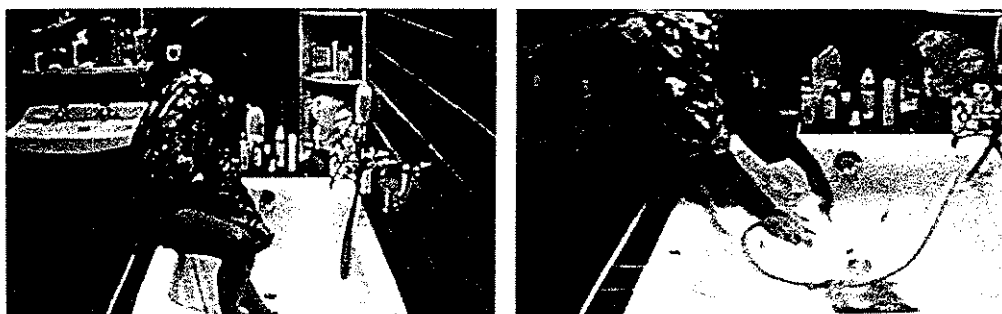
⁵⁷ *A Professora de Piano* (La Pianiste), 2001, França. Direção: Michael Haneke. Com: Isabelle Huppert como Érika Kohut; Benoît Magimel como Walter Klemmer. Escrito por: Michael Haneke.

compreende/imagina como uma relação de amor. Ordena que ele aguarde instruções por escrito.

Visão que substitui a audição e determina o tato.

Em sua vida, sons e imagens despertam emoções que pertencem a esferas antagônicas. Sons são o resultado final da arte que pratica. Sons são responsáveis por emoções que a desvinculam do que, em sua vida, é sombrio. Oposta aos sons, as imagens a capturam e a remetem novamente ao umbro.

Associando prazer à dor, Érika se utiliza de uma gilete. Sozinha no banheiro, vestindo um *peignoir* florido, tira a lâmina de sua *nécessaire*, desembulha-a de sua proteção. Senta-se na beira da banheira: ela sempre está na e à beira, pernas para dentro, rosto voltado para a parede. Com a gilete fere seu sexo. Sangra... brevíssimo momento de prazer interrompido pelo chamado de sua mãe. Hora da refeição. Água, papel, absorvente, *nécessaire*: tudo meticulosamente volta ao lugar de origem. Tudo, exceto seu desejo/sangue que não cessa de verter.



45 e 46. Filme A Professora de Piano.

Sangue, “veículo da alma”, que verte para embebedar a aridez. Fio condutor que atravessa o tédio, a repugnância, a rigidez. Fio que segue e nos conduz ao momento em que “o homem do subsolo” reflete sobre o deleite que Cleópatra sentia ao ouvir os gritos proferidos por suas escravas no momento em que alfinetes de ouro eram cravados em seus seios.

“É verdade, porém: o que não se há de inventar por fastio! Realmente, os alfinetes de ouro são enfiados em seios também por fastio (...)”.⁵⁸

Contrariamente ao clima pesado exposto pela maioria dos filmes aqui analisados, o filme “Secretária”⁵⁹ apresenta um ritmo leve, sustentado principalmente por uma espécie de inocência, ausência de maldade da personagem principal diante dos atos por ela praticados.

O foco principal dessa história recai sobre o binômio poder e dor. Poder e dor vistos de dois modos: do ponto de vista individual, exercidos pelo sujeito para consigo mesmo - tanto do corpo sobre a mente, como da mente sobre o corpo; e do ponto de vista coletivo - apresentado na relação entre os protagonistas.

A cena inicial mostra Lee Holloway (Maggie Gyllenhaal) saindo de uma clínica após ter recebido alta. Lee convive em sua casa com os tradicionais problemas resultantes do alcoolismo - no caso, de seu pai. Sua internação foi decorrência da forma como reage aos fatos que a deixam infeliz, ansiosa ou deprimida. Até então, diante desses sentimentos, Lee, invariavelmente, corta, fura ou queima seu corpo.

⁵⁸ Dostoiévski, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 4ªed., p. 38.

⁵⁹ *Secretária* (Secretary), 2002, EUA. Direção: Steven Shainberg. Com: Maggie Gyllenhaal como Lee Holloway; James Spader como Dr. E. Edward Grey. Baseado na obra de: Mary Gaitskill.

Para realizar as práticas que pertencem aos chamados Jogos de Penetração⁶⁰, Lee possui uma caixa e uma espécie de *nécessaire*, onde guarda tanto objetos de funções especificamente cortantes e perfurantes - e seus respectivos instrumentos de manutenção - como também objetos por ela utilizados para estes fins. Um exemplo desses objetos é uma pequena bailarina, congelada em um movimento de dança: Lee afia e fura-se com a ponta da sapatilha dessa bailarina.



47; 48 e 49. Filme Secretária.

Objetos delicados que violam a carne e mantêm incógnita a ação. Objetos delicados que dão uma aura de inocência ao ato.

Ao ser contratada como secretária pelo advogado E. Edward Grey (James Spader), Lee substitui o contato doloroso que mantinha com seus objetos por um jogo de poder, no qual não necessariamente ocorrem interações físicas. Domínio e submissão substituem as cicatrizes. Domínio e submissão substituem as inscrições corporais definitivas.

Em um diálogo, Grey - logo após ouvir de Lee que ela não sabia por que praticava atos de autoflagelação - lhe faz a seguinte pergunta:

⁶⁰ Fakir Musafar.

“Por que às vezes a dor interior tem de vir à tona e, ao ver indícios dessa dor, você sabe que está aqui? E ver a ferida cicatrizar é reconfortante, não é mesmo?”

Ao responder essa pergunta/afirmação dizendo: “... é uma interpretação.”, Lee desmonta qualquer certeza que, ele e nós, possamos ter em relação às manipulações por ela praticadas.

No decorrer do filme, outras três partes do texto merecem destaque. A primeira ocorre quando Lee ouve uma gravação – pertencente à categoria de auto-ajuda - intitulada: “Como Revelar-se Dominador/Submisso”:

“Para a maioria das pessoas, o melhor modo de viver é fugir da dor. Uma vida mais alegre abraça todo o espectro do sentimento humano. Se pudermos vivenciar plenamente a dor, assim como o prazer, teremos uma vida mais profunda e significativa.”

A segunda é dita pelo médico que tratou dela durante o período de internação:

“Sabe, Lee, isso ocorreu muito tempo no catolicismo. Os monges usavam espinhos nas têmporas e as freiras os costuravam dentro das roupas. Você faz parte de uma grande tradição. Quem disse que o amor precisa ser delicado e gentil?”

Na terceira, que acontece nas cenas finais, a narração é feita por Lee:

“Cada corte, cada cicatriz, cada queimadura... um humor ou uma época diferente. contei para ele qual foi o primeiro corte. contei a origem do segundo.

Eu me lembrava de todos. E, pela primeira vez na vida, eu me sentia bonita. Finalmente parte da terra.”

“Se você se afasta da dor, também afasta a possibilidade de incrível prazer.”

O último dos filmes é, na verdade, o mais antigo de todos. Filmado em 1970, “Um Homem Chamado Cavalo”⁶¹ apresenta um ritual de suspensão, feito segundo a tradição dos índios norte-americanos da tribo Sioux, intitulado Dança do Sol. A realização das imagens rituais baseou-se, conforme informado na película, em cartas e pinturas de George Catlin e Carl Bodmer. Outra informação importante também consta no filme: “A prática do Juramento ao Sol foi proibida pelo governo americano no final do século XIX”.

A cerimônia da Dança do Sol, ritual no qual os participantes doam sua dor e seu sangue à terra, é assim denominada porque os que dela participam buscam o conhecimento do nosso ancestral, o “Avô Sol” que, por prover a “Mãe Terra” de calor e amor, torna a nossa vida possível.



50; 51 e 52. Filme Um Homem Chamado Cavalo.

⁶¹ *Um Homem Chamado Cavalo* (A Man Called Horse), 1970, EUA. Direção: Elliot Silverstein. Com: Richard Harris.

“Sem dor nada de bom nasce. Até a semente se rasga para brotar”.⁶²

Sétimo na categoria dos jogos com o corpo - conforme a relação apresentada por Fakir -, a suspensão praticada contemporaneamente tem este ritual indígena como base. Trataremos mais demoradamente dessa prática nas páginas seguintes.

Memento

Passado, futuro e presente foram aludidos, no decorrer desse percurso, respectivamente, ao ritual, à ficção científica - representada aqui pelo cinema - e à aquisição de modificações corporais.

Esse corpo mutante, amálgama de tempos, retentor de memórias, no qual a condição de Ser passa à condição de Estar, faz surgir, assim como todas as formas de arte, novas percepções e novos comportamentos. Nele, passado e futuro, práticas ritualísticas e ficção científica, tempo sagrado, mítico, profano e biológico adensam-se, criam novas espessuras e novas camadas.

Estas camadas, formadas por sobreposição ou supressão, registradas em películas ou impressas na pele, emprestam ao corpo - elemento concreto da semelhança entre os indivíduos - uma aparência que, por não se vincular em nada à humana, o aproxima da abstração. É a abstração que desvincula o homem do tempo impresso na pele, carne e ossos. É a abstração que dá ao homem a condição de imortal.

⁶² *Um Homem Chamado Cavalo* (A Man Called Horse), 1970, EUA. Direção: Elliot Silverstein. Com: Richard Harris.

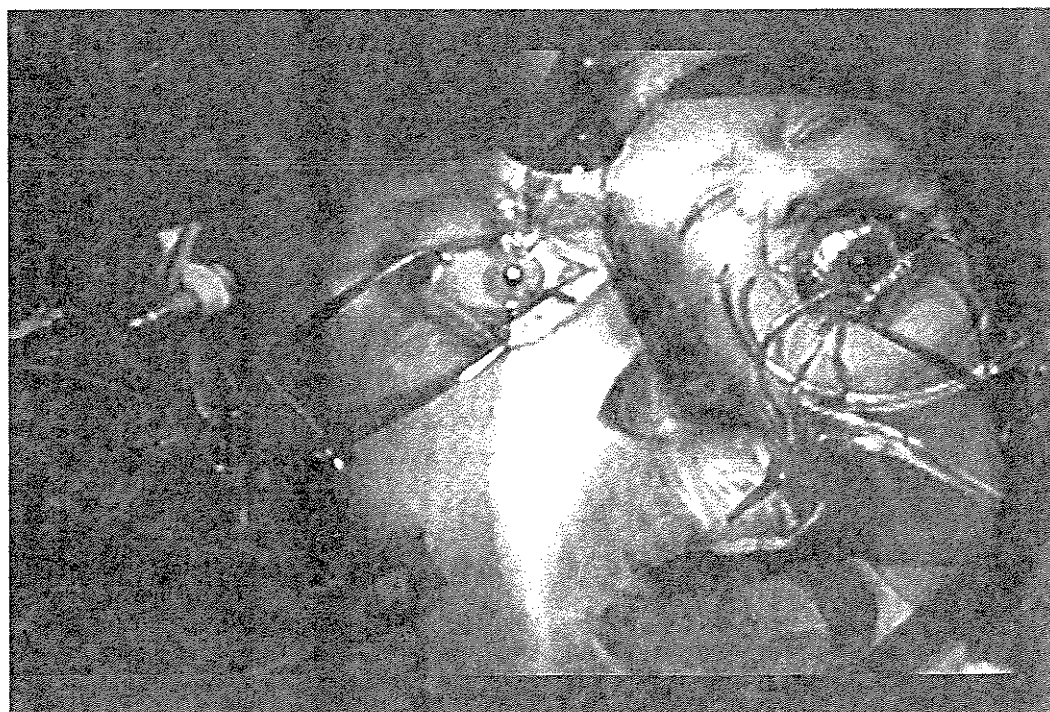
Corpos modificados, ficção inserida na realidade, percepções múltiplas. Comportamentos abertos ao devir. As possibilidades são várias. Suas derivações também. Camadas, filtros, superfícies e reminiscências... fluidas, remotas, presentes.

Corpos, filmes, silhuetas alternadas, marcas inseridas. Cada célula da teia, cada cavidade do labirinto. Recôncavos que encerram memórias, sonhos, desejos. Mandalas ao mesmo tempo, completas em si e abertas ao todo.

Imagens - Composição 1



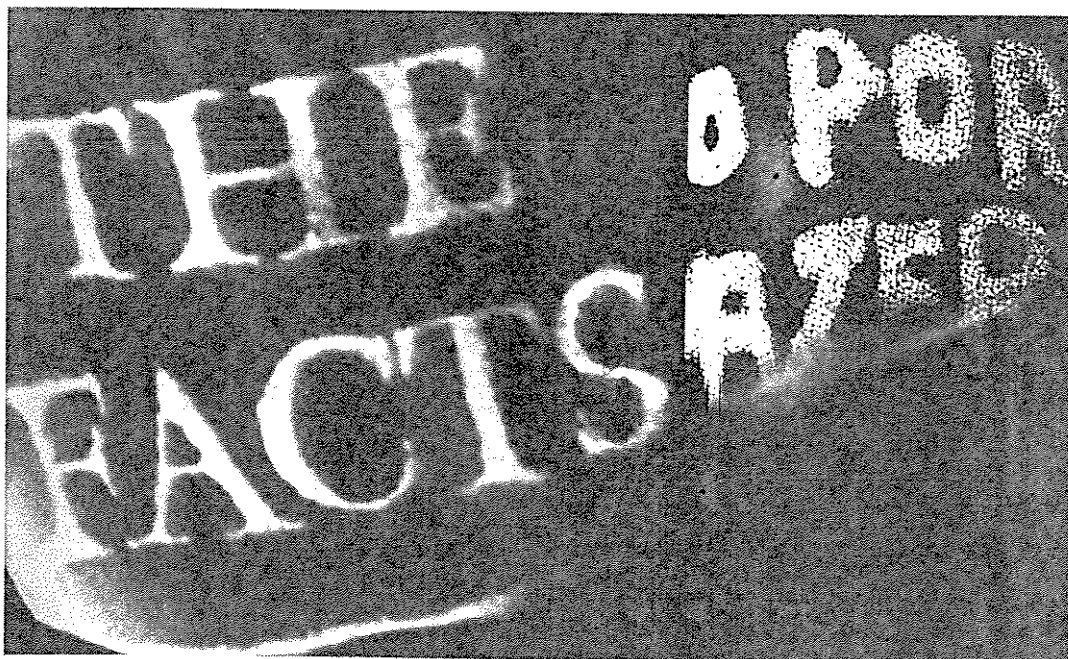
1. Filmes: Laranja Mecânica / Dogville



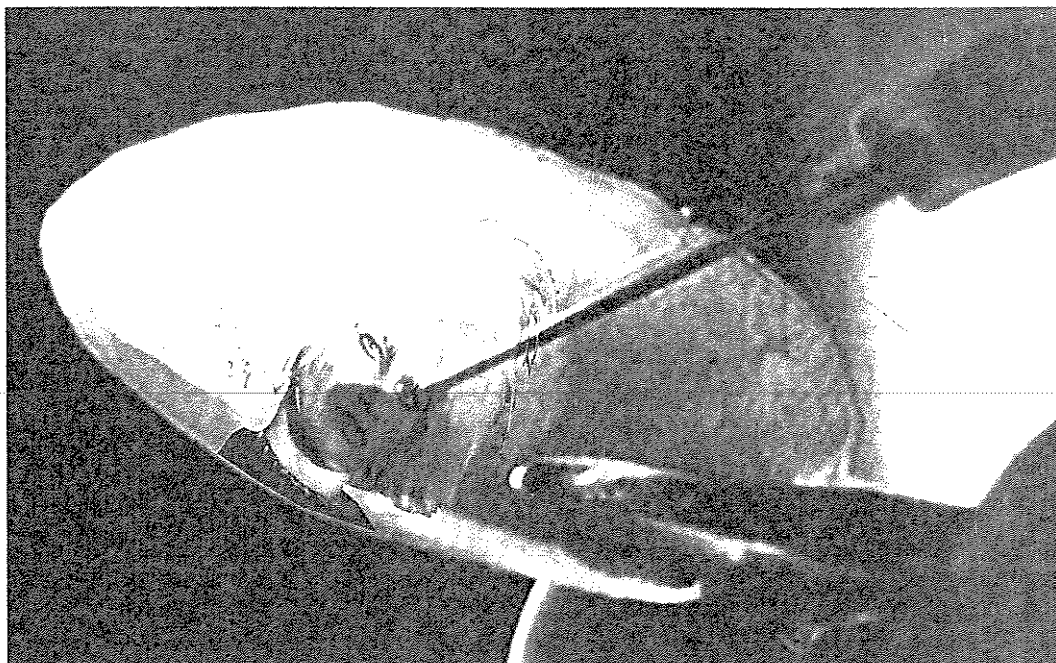
2. Filmes: Laranja Mecânica / A Cella



3. Filmes: Gataca / Amnésia



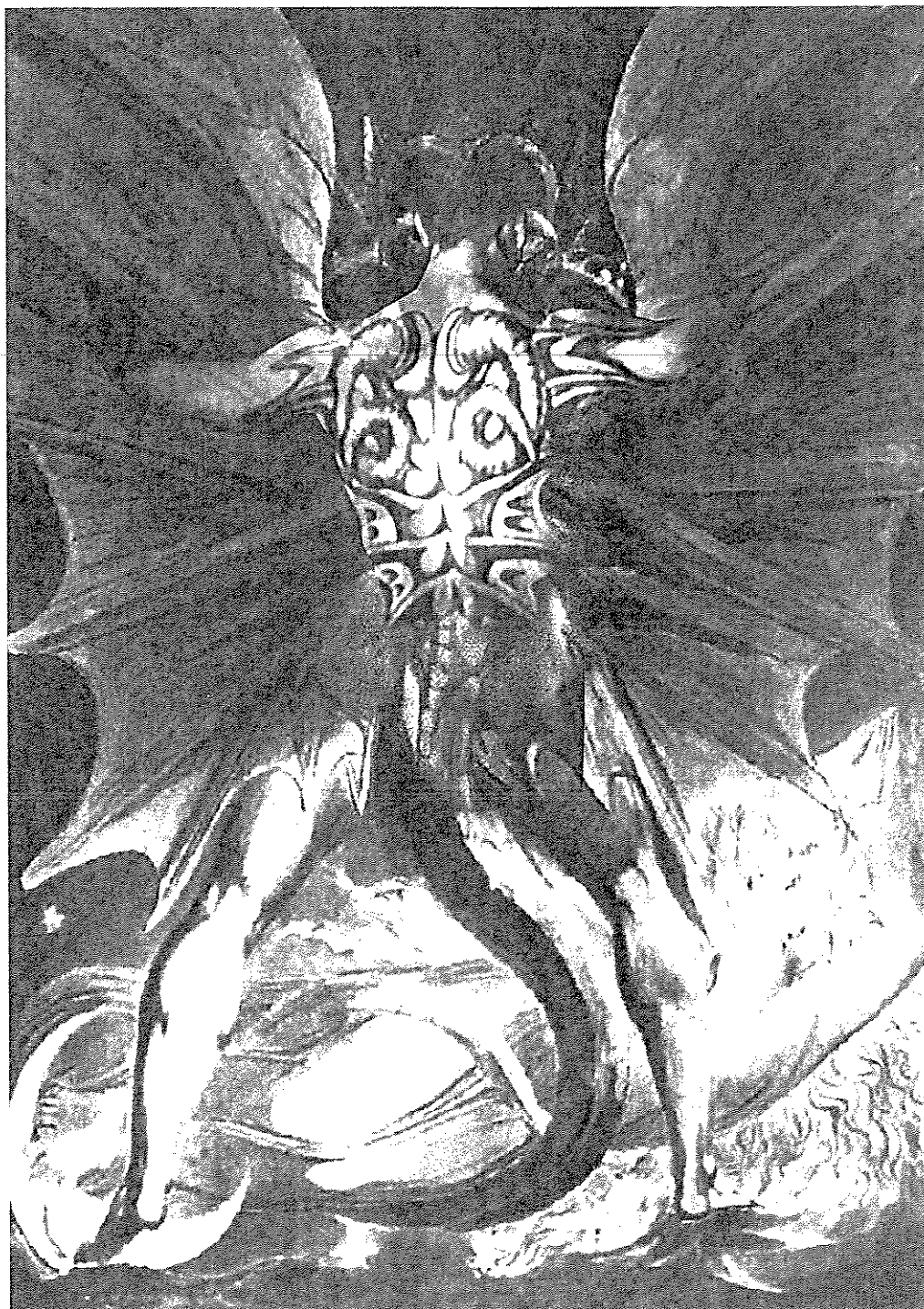
4. Filme Amnésia / Pedro Rodrigues Filho



5. Filmes: Gataca / Blade Runner



6. Filmes: O Silêncio dos Inocentes / Dragão Vermelho



7. Filme Dragão Vermelho / O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida com o Sol



8. Filmes: A Cella / Stigmata



9. Filmes: Stigmata / Secretária



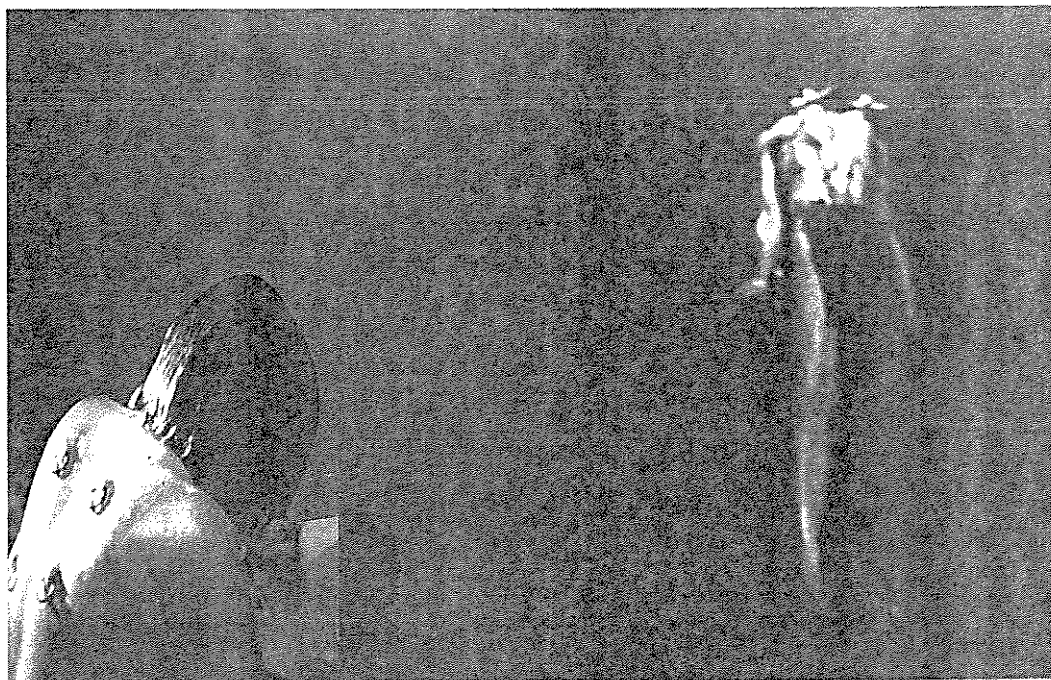
10. Filmes: Stigmata / A Outra Face



11. Filmes: A Outra Face / O Silêncio dos Inocentes

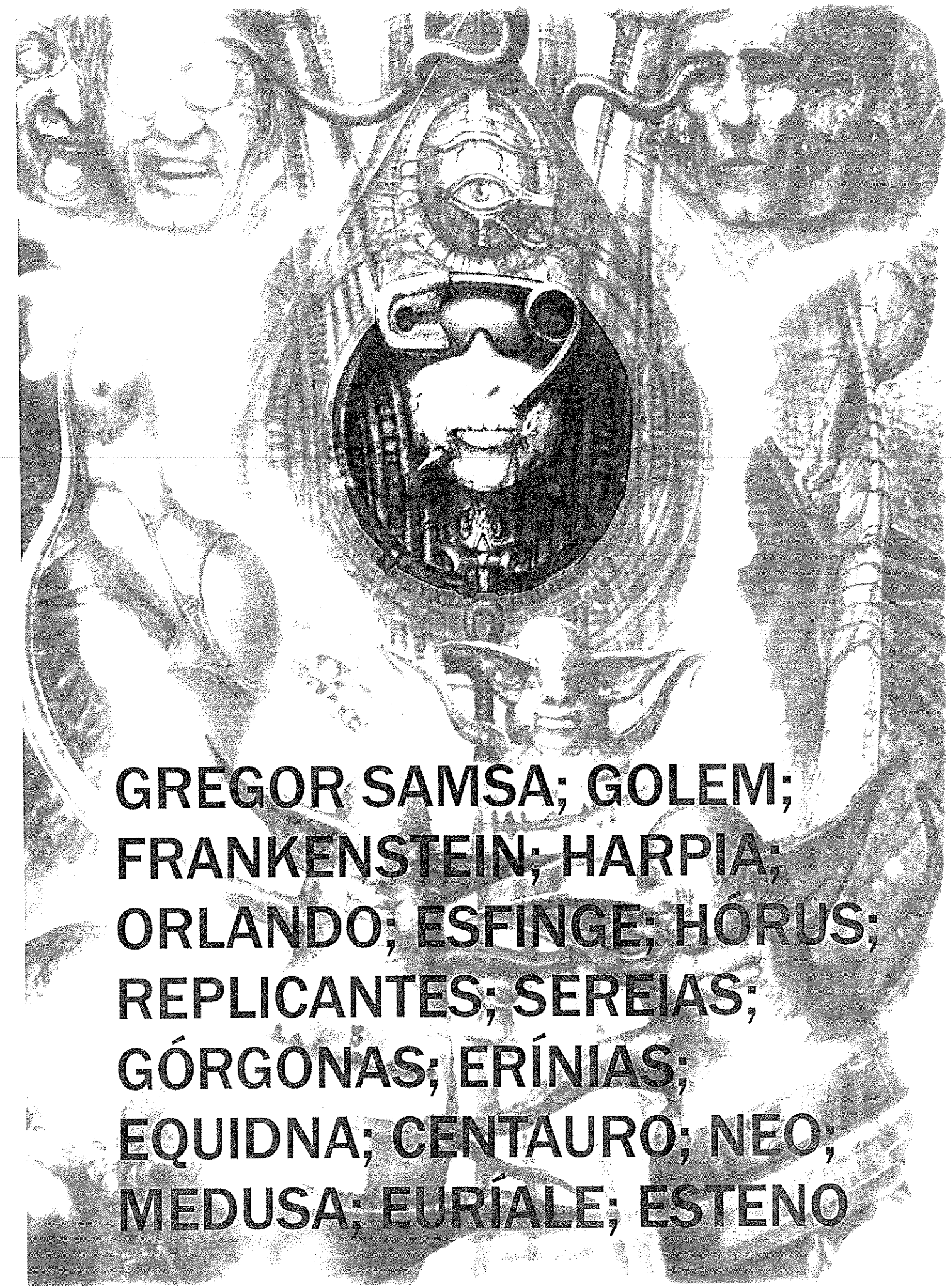


12. Filmes: A Professora de Piano / Secretária



13. Filmes: Um Homem Chamado Cavalo / A Cela

Ser Mítico, Sagrado, Ficcional, Biológico
- Confluências e Similitudes



**GREGOR SAMSA; GOLEM;
FRANKENSTEIN; HARPIA;
ORLANDO; ESFINGE; HÓRUS;
REPLICANTES; SEREIAS;
GÓRGONAS; ERÍNIAS;
EQUIDNA; CENTAURO; NEO;
MEDUSA; EURÍALE; ESTENO**

“Assim, a forma animal, a forma humana e a forma divina se intercambiam segundo uma regra de metamorfoses, em que cada um deixa de ficar circunscrito à sua definição, o humano opondo-se ao inumano etc.”⁶³

Durante a convenção de Tatuagem, realizada em São Paulo no ano de 2004, ouvi, de um possuidor de numerosas e variadas intervenções corporais, a seguinte frase:

“Quero parecer o menos humano possível.”

Transformar-se em inumano. Por dias e dias essa frase me perseguiu. Não me interessava seu significado imediato de crítica social e de protesto, mas sim algo que nela se revelava e se escondia... parecer o menos humano possível...

Os adeptos da *boby mod* adquirem suas marcas corporais basicamente através de dois caminhos: de forma aleatória, conforme o desejo e momento pelo qual estão passando; ou de modo planejado, segundo um projeto previamente elaborado que, embora possa ser inspirado em seres fictícios, interplanetários ou espirituais, normalmente desenvolve-se a partir de uma espécie animal. Caso, por exemplo, do americano Erik Sprague, que está

⁶³ Baudrillard, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p.19.

aproximando sua silhueta a de um lagarto e do inglês Horace Ridler, conhecido como o homem-zebra.



1. Erik Sprague



2. Horace Ridler

Parecer o menos humano possível. Transformar-se esteticamente em animal.

Limites alterados. Contornos vazados, estendidos, dilacerados. Elementos introduzidos, membros amputados. Superfície diferenciada por novas texturas, cores, padrões. Modificar o corpo, através de qualquer uma das técnicas aqui pesquisadas, significa alterar, em maior ou menor escala, o órgão que nos delimita, que separa o uno do todo e nos identifica: a pele.

Pele: órgão de contato. Superfície afetada e apreendida por quase todos os sentidos: cheiro, gosto, aparência, temperatura, umidade, maciez ou aspereza.

É ela, a pele - não a dele, mas a de um cabrito -, que possibilita a Jacó receber a benção de Isaac. É ela também - não a deles próprios, mas a dos carneiros - que permite a Ulisses e seus guerreiros permanecerem vivos.

Jacó é filho de Isaac e Rebeca e irmão de Esaú. Isaac, cego e próximo da morte, diz a Esaú, seu primogênito, que lhe dará sua benção quando ele lhe trouxer uma refeição preparada com um animal por ele caçado. Rebeca ouve a conversa e ordena a Jacó que tome o lugar de Esaú e receba a benção do pai. Diferentemente de Esaú, que era peludo, Jacó tinha a pele lisa. Para não ser reconhecido, Rebeca cobre as mãos de seu filho e a parte lisa de seu pescoço com a pele dos cabritos mortos por ele para serem servidos ao pai.

“21. ‘Aproxima-te, então meu filho, para que eu te apalpe e veja se, de fato, és meu filho Esaú’. 22. Jacó aproximou-se de Isaac, seu pai, que o apalpou e disse: ‘A voz é a voz de Jacó, mas as mãos são de Esaú.’ 23. E não o reconheceu, porque suas mãos estavam peludas como as do seu irmão Esaú. E abençoou-o.”⁶⁴

Na *Odisséia*, para escapar da caverna do Ciclope, Ulisses e seus companheiros o ferem no olho com uma estaca incandescente de oliveira. Cego, o Ciclope não os identifica quando estes saem da caverna sob o dorso de seu rebanho.

“O dono, acabrunhado com dores violentas, apalpava o dorso a todas as reses, que paravam, de pé. O insensato não percebeu nosso ardil, não viu os

⁶⁴ *Bíbliaagrada*, São Paulo: Ave Maria Ltda, 17ªed., p.74.

que iam atados debaixo do peito delas. O meu carneiro, o último do rebanho a sair, avançava carregado com a sua lã e comigo, maquinador de artimanhas.”⁶⁵

Semelhantes em destacar a pele como elemento identificador, em - ao decretar a impossibilidade da visão - determinar que os respectivos reconhecimentos e não reconhecimentos fossem feitos pelo tato e em vincular a obtenção do almejado à mudança - embora falsa - da aparência física, estes dois textos, apontados por René Girard como importantes referências associadas à violência sacrificial, onde a vítima humana é substituída pela vítima animal, deram a pista para o que estava oculto na frase recorrente.

“Quero parecer o menos humano possível.”

A substituição da vítima sacrificial - humana por animal - coloca o animal na posição de permeio entre o homem e a violência e o delega à função de mediador entre o humano e o sagrado.

Nos rituais de sacrifício, a vítima substituta é escolhida a partir de normas próprias e específicas. Entre estas, uma comum a todos estabelece como imprescindível que haja uma profunda semelhança entre o alvo verdadeiro - ser humano pertencente à categoria dos não-sacrificáveis - e a vítima substituta - humana ou animal. A semelhança necessária não pode, contudo, permitir que alvo e vítima sejam confundidos. É através da imolação ou destruição dessa vítima que a violência se mantém numa intensidade aceitável. Por fazer o papel de apaziguadora, a violência praticada no sacrifício é tida como purificadora.⁶⁶

⁶⁵ Homero. *Odisséia*. São Paulo: Abril, 1978, p.88.

⁶⁶ Girard, René. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 2ª ed., p. 57.

Nietzsche⁶⁷ localiza o início do ato sacrificial na “obrigação jurídica” que a originária comunidade tribal acredita ter para com seus ancestrais, principalmente, para com os que foram componentes da sua primeira geração, que os protegem e os auxiliam nas suas conquistas. O sacrifício seria a recompensa, a retribuição dos membros vivos da comunidade aos que já morreram. Como os ancestrais não cessam de proteger e auxiliar os novos membros da comunidade, a dívida destes para com aqueles não pára de crescer.

O reconhecimento de uma dívida que nunca terá fim, juntamente ao fato de não se ter certeza se o valor da parcela paga corresponde ao que os ancestrais consideram justo, faz surgir “o medo do ancestral e do seu poder”, medo que transforma o ancestral em deus.

Quanto maior é o grau de desenvolvimento da comunidade, maior é a dívida, maior é o poder dos ancestrais sobre ela e conseqüentemente maior deve ser o valor do pagamento. É nessa etapa que o sacrifício, que até então, se dava basicamente com a oferenda de alimentos, bebidas, festas, músicas e danças, passa a oferecer a vida humana de uma vítima escolhida segundo regras predeterminadas.

Freud, ao tratar do sacrifício, baseado nos escritos de William Robertson Smith, aponta o sacrifício animal como o mais antigo dos sacrifícios e se atém, principalmente, ao banquete sacrificial.

⁶⁷ Nietzsche, Friedrich. “Segunda dissertação” in *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 77-78.

A princípio, tudo que era oferecido em sacrifício podia ser ingerido⁶⁸. A carne oriunda do sacrifício animal era compartilhada entre humanos e deuses. Todos que a ingeriam ou ingeriam o sangue da vítima adquiriam suas qualidades, adquiriam algo que os tornava semelhantes. O distanciamento, causado pela perda de matéria do ser divino em relação ao ser humano, faz com que o alimento ofertado, que num primeiro momento é sólido - carne -, seja substituído pelo líquido - sangue - e acabe por se transformar, com a introdução do ato de queimar a vítima, em gasoso - fumaça.

O vínculo sagrado, criado no banquete sacrificial pela ingestão do mesmo alimento, abrangia e unificava humanos, deuses e vítimas, que podiam ou não pertencer à categoria dos totens (refeição totêmica). Totens são guardiões. Suas principais atribuições são guiar e proteger os indivíduos que o reconhecem como tal, tanto da agressividade humana como da proveniente dos deuses. Apresentando-se na maioria das vezes sob a forma animal, podem também possuir a forma de um vegetal ou de um fenômeno natural. Ao conhecê-lo, o indivíduo adquire uma nova compreensão de si e de seu modo de interagir. A eles, os indivíduos sob sua tutela devem respeito e obediência.

O ato sacrificial funciona, assim, como uma ponte entre o mundo material e o espiritual. É através da imolação da vítima ou da destruição do elemento material oferecido que se estabelece a ligação com o elemento espiritual.

⁶⁸ "Reminiscência lingüísticas comprovam que a parte do sacrifício atribuída ao deus era a princípio considerada como sendo, literalmente, o seu alimento." in Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p.138.

“Toda a virtude do sacrifício - que será pervertida na magia - reside nesta relação matéria-espírito e nesta persuasão de que é possível agir sobre as forças espirituais por intermédio ou mediação das forças materiais.”⁶⁹

Sacrifício (sacr = sagrado; fício = fazer; tornar) significa “tornar sagrado”.⁷⁰

Sagrar-se em sacrifício. O escolhido para ser ofertado em sacrifício, retirado de seu cotidiano, diferenciado de seus iguais e levado a habitar uma espécie de zona de transição, torna-se único. Mais do que uma ligação entre os mundos material e espiritual, o sacrifício estabelece o trânsito entre o humano e o divino, o profano e o sagrado. Conforme Agamben:

“De resto, mesmo naquelas sociedades que, como a Grécia clássica, celebravam sacrifícios animais e imolavam, ocasionalmente, vítimas humanas, a vida em si não era considerada sagrada; ela se tornava assim somente através de uma série de rituais cujo objetivo era justamente o de separá-la de seu contexto profano.”⁷¹

A religião cristã - na qual o assassinato primevo não tem mais como vítima o pai e sim o filho -, ao substituir a refeição totêmica pela comunhão, substitui carne e sangue por hóstia e vinho. Em uma religião que privilegia a alma em detrimento do corpo, para receber a “carne” e o “sangue” de Cristo, o fiel não utiliza seus instintos fisicamente de forma libertária em um ritual de

⁶⁹ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 17ªed., p.794

⁷⁰ De I. Carré. *Mots Derivés du Latin et du Grec*. Paris: Armand Colin, 1911, p.11. [Sacer, sacr-um = sagre, consacré; Sacr-i-fier = faire, rendre, sacré, offrir à Dieu.]

⁷¹ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.74.

sacrifício, mas os expõe - mental e racionalmente - de forma culposa, em confissão.

A finalidade prioritariamente religiosa que, praticamente, cinge com exclusividade o sacrifício, na verdade, divide seu posto com o propósito social de manter em níveis aceitáveis a “violência intestina”⁷² presente em todas as formas de relacionamento humano. Essa idéia, contida no livro *A Violência e o Sagrado*, deixa clara a função religiosa de controlar o instinto agressivo do homem de forma a permitir seu convívio social.

“O sacrifício polariza sobre a vítima os germes de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial.”⁷³

Também localizada entre as zonas do direito penal e do religioso, mas com compreensão totalmente diferente da destinada à vítima sacrificial, temos o *Homo Sacer*. As considerações sobre esta figura, originária da Roma antiga, são baseadas no livro homônimo de Agamben.

Impossível de ser vinculada à idéia de sagrado pelos gregos, que a designavam pelos termos opostos de *zoé* - vida em geral - e *bíos* - vida específica -, a vida humana se apodera dessa designação somente a partir do aparecimento do termo *homo sacer*.⁷⁴

Homo sacer designa um indivíduo matável, mas não sacrificável. Sua posição tanto em relação à esfera do direito como da religião é de exclusão.

⁷² Girard, René. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 2ªed., p.19.

⁷³ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁴ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.79.

Sendo matável, seu assassino não sofrerá nenhuma pena. Não sendo sacrificável, seu assassinato não o conduzirá ao divino.

Ser errante, visto como estrangeiro tanto no que diz respeito a *bíos* como a *zoé*. Integrante involuntário da nebulosa e ambígua zona que abriga, mescla e incompatibiliza o sacro e o impuro.

Mesclados, sacro e profano compõem o conceito de tabu.

Possuidor destes dois significados divergentes o termo tabu, por um lado, designa o que se relaciona ao sagrado, por outro, indica o que se liga ao impuro, proibido, perigoso. Todo tabu pressupõe um mistério e um impedimento, uma não-explicação racional e uma aceitação. Todo tabu desperta, nas palavras de Freud, “veneração e horror”⁷⁵ e, nas de Wilhelm Wundt, “horror sacro”⁷⁶. Sua atuação diz respeito à proibição do contato, à interdição do acesso. Contato e acesso levam à contaminação.

Análogos quanto ao que o tabu incita, Freud levanta a hipótese dos tabus funcionarem como um “dom psíquico herdado”⁷⁷ e discorda da posição de Wundt quando este afirma que a distinção entre sagrado e impuro não existia nos primórdios do tabu.⁷⁸

⁷⁵ Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p.35.

⁷⁶ Citação feita em Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 85.

⁷⁷ Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, pp. 40-41.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

“Somente em uma fase sucessiva, quando, segundo Wundt, as mais antigas potências demônicas cederam aos deuses, a originária ambivalência deu lugar à antítese de sacro e de impuro.”⁷⁹

Para Freud, o termo tabu é ambivalente desde sua origem, e como tal, suas proibições abrigam e induzem a ambivalências emocionais. A origem de qualquer proibição se relaciona ao desejo. Se não houvesse instintos naturais que anseiam por determinadas ações, não haveria a necessidade de leis e normas que as proibissem. A criação dessas é responsável tanto por possibilitar a vida em sociedade quanto por causar sofrimentos individuais. A reação do homem diante dessa ambivalência que Nietzsche denomina de “má consciência”⁸⁰ é, para Freud, geradora do “princípio da realidade”⁸¹.

Se o tabu persiste, persiste também - ainda que inconscientemente - o desejo, que ele impede de ser realizado.

O tabu não segue normas estabelecidas nem pela racionalidade, nem pela religião, da qual é anterior.⁸² Suas leis pertencem a uma outra ordem: a ordem do sagrado e do mistério. Do que é sagrado por não ser racionalmente explicado e do que é mistério por não poder ser tocado. Por possuírem essas duas atribuições em comum - sagrado e mistério -, religião e tabu se aproximam. Antes do surgimento da idéia de deuses e conseqüentemente da idéia de poder divino, a violação de um tabu era punida por uma ação do próprio tabu.

⁷⁹ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 85.

⁸⁰ Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 73.

⁸¹ Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

⁸² “É suposição geral que o tabu é mais antigo que os deuses e remonta a um período anterior à existência de qualquer espécie de religião.”. Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p.28.

“Qualquer um que tenha violado um tabu torna-se tabu porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo”.⁸³

Passível da transmissibilidade, a eliminação de um tabu requer que o indivíduo contaminado submeta-se a atos de expiação e rituais de purificação. Esta propriedade coloca-nos diante de uma outra forma de tabu: o tabu temporário, que, como o próprio nome indica, diferentemente do tabu permanente está associado a determinadas tarefas (caça, pesca, guerra) ou estados físicos (parto, menstruação).

Segundo Wundt: “O tabu originariamente nada mais é que o temor objetivado do poder “demoníaco” que se acredita fazer oculto em um objeto-tabu. O tabu proíbe qualquer coisa que possa provocar esse poder (...).”⁸⁴

Totem e tabu são detentores de poder. De modo geral, o primeiro age como protetor e o segundo como interdito.

Divergentes, mas passíveis de serem transmudados por seu detentor, puro e impuro compõem o conceito de sacro que, em nossa cultura, nas palavras de Agamben, “dá continuidade à história semântica do homo sacer [pertencente à esfera de exceção - nem divina, nem humana] e não à do sacrifício [tornar-se sagrado]”.⁸⁵

⁸³ Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p.42.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 121.

“Com o puro se faz o impuro e vice-e-versa: a ambigüidade do sacro consiste na possibilidade dessa transmutação. (Durkheim, 1912, p.446-448)”.⁸⁶

O conceito de sagrado remete ao que não pode ser violado, infringido, maculado. Ao sagrado se deve obediência, respeito e crença. Segundo René Girard, sagrado, poder e violência estão intrinsecamente ligados. Ele classifica como sagrado tudo aquilo que domina o ser humano, principalmente o que o domina, embora este - por sua arrogância - considere-se capaz de dominar.

“É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado”.⁸⁷

A violência a que Girard se refere não é apenas a violência externa ao indivíduo, mas principalmente aquela que o indivíduo, por pura falta de autoconhecimento dos meandros mentais - consciente/inconsciente -, não reconhece como sua própria. As alterações orgânicas desencadeadas pela violência, tanto externa como interna, seguem um padrão comum entre todos os seres humanos e faz com que todos, independente da forma como esta se apresenta, reajam fisiologicamente de maneira semelhante.⁸⁸

Um elemento fundamental à vida que permeia e amalgama totem, tabu, alterações corporais, marcas complementares, mistério, sagrado e violência é o sangue.

Para alguns povos, inclusive os que seguem a cultura totêmica, o sangue, além de propiciar a vida física, é também, quando o indivíduo morre, o

⁸⁶ Citação da obra: “Formes élémentaires de l’ave religieuse” de Emile Durkheim in Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. pp. 85-86.

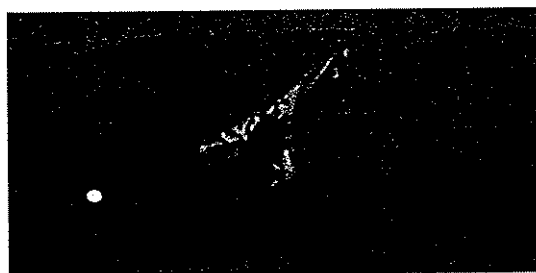
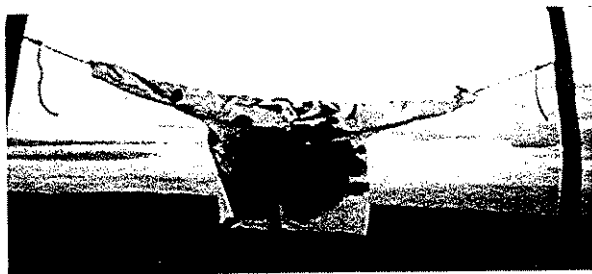
⁸⁷ Girard, René. *A Violência e o Sagrado*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 2ªed., p. 46.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

“veículo da alma”⁸⁹. Isso explicaria, segundo Frazer, o cuidado tomado durante os ritos dos sacrifícios para que o sangue da vítima não fosse derramado no chão. Atuando como elo que possibilita a vinculação de seres distintos, inclusive a do indivíduo com o totem, possui qualidades relacionadas à pureza e ao seu oposto.

O sangue pode ser considerado puro e impuro, tanto quando circula no organismo - efetuando sua limpeza - como quando verte para fora dele - dependendo do motivo e da forma como isso se apresenta. A única substância capaz de purificar o sangue impuro é o próprio sangue⁹⁰.

O sangue como determinante temporal aparece em uma de suas formas no filme *Abril Despedaçado*⁹¹. A trama, desenvolvida no nordeste brasileiro, tem como pano de fundo a rivalidade entre duas famílias e os constantes e alternados assassinatos cometidos por ambas em nome da honra. É a coloração do sangue, derramado no crime anterior e exposto na camisa da vítima, que determina o momento de fim da trégua. Ao tornar-se amarela, a mancha outrora vermelha anuncia o novo assassinato.



3 e 4. Filme *Abril Despedaçado*.

⁸⁹ Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 17ª ed., pp.800-801.

⁹⁰ Girard, René. *A Violência e o Sagrado*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 2ª ed., p. 52.

⁹¹ *Abril Despedaçado* (Abril Despedaçado), 2001, Brasil. Direção e Roteiro: Walter Salles. Com: José Dumont como Pai; Rodrigo Santoro como Tonho; Ravi Ramos Lacerda como Pacu; Rita Assemany como Mãe. Baseado em livro de Ismail Kadaré.

Retornando ainda às análises da violência, o ímpeto despertado por nossos instintos não se esvai sem uma ação. Todo sentimento violento precisa aportar em um alvo. O alvo que o originou ou um alvo substituto, escolhido cotidianamente de forma aleatória e ritualisticamente segundo critérios pré-estabelecidos.

Agamben, ao desenvolver seu raciocínio, no livro supra citado, nos oferece, ainda, outras duas figuras pertinentes para o desenvolvimento do nosso: o soberano da idade média e o devoto⁹².

Opostas entre si e simétricas quanto ao desempenho e as atribuições, homo sacer e soberano compõem a base das relações políticas. Ao segundo, que também habita uma esfera entre mundos, cabe a possibilidade de matar sem ser punido.

“*Sacer esto* não é uma fórmula de maldição religiosa, que sanciona o caráter *unheimlich*, isto é, simultaneamente augusto e abjeto de algo: ela é, ao contrário, a formulação política original da imposição do vínculo soberano.”⁹³

Detentor de duas vidas distintas, uma biológica e outra sacra, o soberano morre duas vezes. Rito cultivado na idade média, a morte do soberano era seguida de uma dupla cremação. Na primeira era queimado o seu corpo físico, na segunda sua efígie. Feita de cera, e apresentando a reprodução perfeita do rosto do soberano, a efígie passava durante sete dias pelas mesmas aflições que lhe antecederam o óbito.

⁹² Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, pp. 99-110.

⁹³ *Ibid.*, p. 93.

Duplo de cera, clone destinado ao divino.

O *devotus* era o indivíduo consagrado aos deuses na ocasião das batalhas. O voto responsável pela salvação da comunidade não podia ser descumprido. A vida consagrada não podia, de modo algum, retornar ao convívio dos vivos. Caso isso ocorresse, a porção consagrada dessa vida, e somente ela, deveria morrer. Morte de uma parte, e não do todo.

Para que isso acontecesse, o ritual de morte era desenvolvido através da figura do “colosso”, ou seja, do “seu duplo, que ocupa o posto de cadáver ausente em uma espécie de funeral *per imaginem*”.⁹⁴ Tendo escapado da morte, o devoto se move na mesma zona nebulosa onde se encontra o *homo sacer*.

Vida definida pela morte. Excluídos tanto do mundo profano como do divino, *homo sacer*, soberano e devoto sobrevivente se encontram. Destas três, apenas a primeira figura não possui descrições materiais próprias. Sua imagem é a do próprio corpo ao qual foi impingida. Corpo biológico ou duplo de cera, essas figuras utilizam e reforçam a estética do humano, identificando não apenas a espécie, mas o indivíduo específico.

Efígie, colosso, formatadas segundo o profano e encerrando em si o divino, estas figuras seguem na contra-mão da nossa frase recorrente:

“Parecer o menos humano possível”.

⁹⁴ Agamben, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004, p. 105.

Assim como - conforme dissemos anteriormente - o tabu possui a qualidade da transmissibilidade, a magia possui a de contágio. Técnica do sistema de pensamento animista (mitológico), juntamente com a feitiçaria, a magia, que pode ser desenvolvida tanto por imitação, similaridade e posteriormente afinidade, como por contágio, tem a difícil função de realizar toda espécie de desejos humanos.

Feitiçaria e magia se distinguem na forma como se relacionam e influenciam os espíritos. Enquanto a primeira utiliza para isso processos psicológicos conhecidos, a segunda usa métodos incomuns.

Modificações corporais são inscrições de desejos, realizados ou não. Quando realizados, as marcas funcionam como lembranças; quando não, como suas propiciadoras. Através delas, o indivíduo estabelece um contato visual e, dependendo da técnica utilizada, tátil, com imagens possuidoras de significados inconscientes que lhe são importantes. Através delas, imagens e formas que se relacionam com o onírico e com o lúdico se expõem e agregam o individual ao todo. Através delas, imagens e formas se relacionam com a magia.

Um dos elementos passíveis de ser utilizado pela magia é o nome. Nome como parte integrante do ser que, como tal, não pode dele ser separado. É por tratar as palavras como coisas, que o nome tem, para os indivíduos que pertencem a sociedades ágrafas, um significado tão importante.

Nessas sociedades, palavras, coisas e conseqüentemente imagens possuem o mesmo peso. Na sociedade ocidental contemporânea, palavras, coisas e imagens são percebidas de outra forma. Enquanto as imagens ganham peso, ao se equipararem e em muitas vezes superarem as coisas por

elas representadas, as palavras perdem o caráter de determinar as coisas de forma definitiva.

No que diz respeito à forma de registrar lembranças, expressar sentimentos, transmitir opiniões, criar identidade e identificações, os adeptos da modificação corporal atribuem às imagens um valor maior do que o atribuído às palavras. Para eles, o sistema de códigos organizado pelas palavras não é suficiente e nem possui precisão para traduzir, transmitir e apreender as coisas.

Vítima sacrificial, tabu, *homo sacer*, soberano, devoto, totem e corpos alterados abrigam definições que se relacionam ao sagrado, ao mistério, ao estranho.

O termo mistério nomeia tudo aquilo que é inacessível à razão humana. O mistério permeia as cerimônias ritualísticas, os meios e os instrumentos por elas utilizados. O conhecimento necessário para o seu desvelar, restrito aos iniciados, é adquirido gradativamente, conforme a superação das etapas pré-determinadas pela ordem a que pertence.

As marcas corporais, adquiridas por iniciativa própria através de tatuagens, *piercings*, escarificações ou implantes estéticos que visam dar à silhueta contornos não humanos, possuem na sociedade contemporânea um caráter agregativo e um segregatício. Sendo, assim como os sonhos, mediadoras entre o consciente e o inconsciente, estas marcas - não apenas no que diz respeito à sua estética ou ao motivo que as originou, como ocorria com as marcas obtidas involuntariamente por doença ou acidente, mas também pelo valor que lhes é intrínseco, no qual seu significado inerente é conhecido em toda sua dimensão apenas por quem as possui - evocam mistérios.

A qualidade de evocar mistérios faz com que ainda hoje, mas agora por um número infinitamente menor de pessoas e em menor intensidade, elas sejam estigmatizadas e tratadas como tabu.

Realizadores de desejos⁹⁵, os sonhos, ao misturarem acontecimentos reais com elementos imaginários, desenvolvem uma linguagem própria, na qual desejos inaceitáveis devido à moral e à cultura vigentes, são desfigurados através do processo de deformação, mecanismos de condensação e deslocamento, e expostos de forma que possamos aceitá-los. Os sonhos representam um dos caminhos possíveis a ser trilhado pelos elementos reprimidos rumo à consciência.

Entrar em contato com corpos modificados, com alterações feitas nas formas que ao mesmo tempo garantem nossa singularidade e nos identificam como espécie, nos coloca diante de um íntimo que deixou de ser conhecido. Tal circunstância gera, em maior ou menor grau, uma sensação, um sentimento de estranhamento.

Estranho (*unheimlich*), segundo Freud, refere-se a tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas que veio à luz.

"(...) pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão."⁹⁶

⁹⁵ Freud, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, Rio de Janeiro: Imago, 1999.

⁹⁶ Freud, Sigmund. "O Estranho". in *Obras Completas Vol.XVII.(1917 - 1919) História de uma Neurose Infantil e outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. pp.237- 269.

Um dos motivos que leva o indivíduo a alterar o corpo é a aquisição das marcas complementares. Concebidas inicialmente apenas pelos xamãs, que por serem capacitados a transitar entre os diferentes seres, tempos e dimensões, sabiam com precisão qual desenho, adorno ou incisão era destinado a qual indivíduo, atualmente também podem ser definidas pelo próprio indivíduo, desde que ele tenha uma boa compreensão das imagens, sensações e sentimentos que transitam entre seu inconsciente e consciente.

Expondo, mesmo que de maneira codificada, algo extremamente pessoal, a marca complementar feita através de uma inscrição no corpo tem a função de unificar, na esfera pessoal, a tríade por onde transitam os xamãs: seres - animal, vegetal, fenômenos da natureza, os cinco elementos; tempos - passado, presente, futuro; e espaços - lugares ligados aos diferentes tempos. Ao adquiri-la e, conseqüentemente, conectar-se com o todo, o indivíduo adquire também maior facilidade para desempenhar seus dons inatos.

Freud, em *Totem e Tabu* destaca arte, religião, costumes e atitudes para com a vida que compreendem mitos, lendas e contos-de-fada como formas de aproximação entre diferentes sociedades (culturas e tempos) e de compreensão do humano.

“(...) só na mente é possível a preservação de todas as etapas anteriores, lado a lado com a forma final”⁹⁷

Com parte significativa de sua vida e de seu trabalho dedicados à interpenetração temporal, Jung completa de forma magistral esse raciocínio:

⁹⁷ Freud, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*, Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.18.

“O ‘novo’ na alma individual é uma recombinação, variável ao infinito, de componentes extremamente antigos. Nosso corpo e nossa alma têm um caráter eminentemente histórico e não encontram no ‘realmente-novo-que-acaba-de-aparecer’ lugar conveniente (...)”⁹⁸

Fugir da aparência humana. Distanciar-se não apenas daquilo que a cultura estabelece como padrão de beleza da época, mas também das características que identificam a espécie. Para tanto, é necessário que a função do animal sobreponha-se a de depositária.

Pele amálgama de seres, tempos e espaços, onde aos contornos genéticos sobrepõem-se os perceptivos.

Modificar o corpo não significa, como nas histórias de Jacó e de Ulisses, camuflá-lo, escondê-lo sob uma falsa aparência, mas sim, expor o que se é. Os indivíduos que desenvolvem esse tipo de transformação buscam integrar no físico e tornar visível, concreto e material o que antes só existia na imaterialidade.

Receber a benção paterna. Salvar-se da morte. Unificar o concreto e o imaginário. Tornar o humano inumano. Externar o imaginário, o lúdico. Propiciar novas percepções e novas aspirações. O projeto de transformar a silhueta humana de forma a aproximá-la da silhueta animal instala o animal entre o indivíduo e a sociedade.

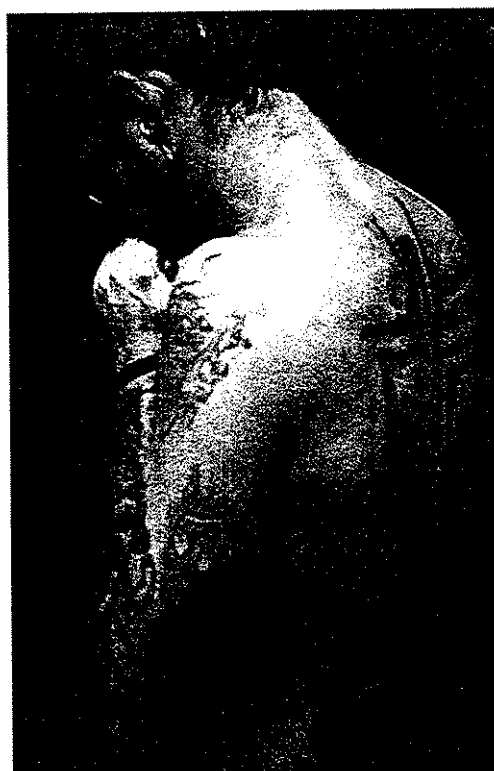
⁹⁸ Jung, C. G. *Memórias, sonhos, Reflexões*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 210.

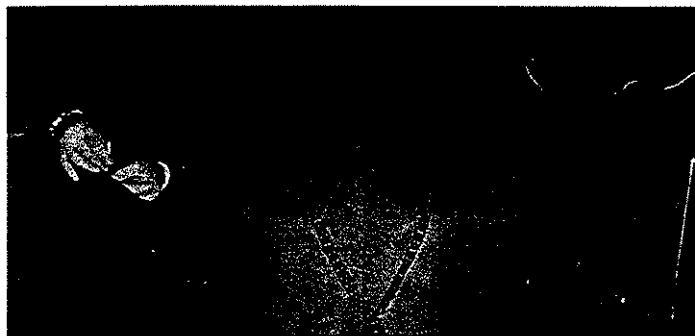
O estranhamento que estas alterações despertam é similar ao desencadeado pelas apresentações de *Body Play* e pelos rituais/performances contemporâneos de suspensão.

Body Play é a prática de desenhar no corpo através de escarificações, cortes e pequenas perfurações. As imagens criadas durante essa prática normalmente desaparecem com a recuperação natural da epiderme.

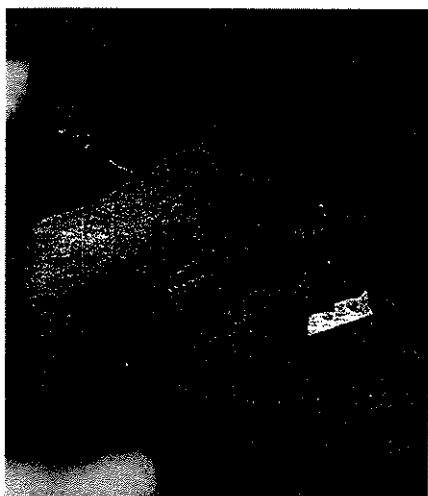


5 e 6 - *Body Play*: Filipe Espíndola recebendo escarificação feita por André Lemgruber através de máquina de tatuagem.





7 e 8. *Body Play*: limões presos ao corpo através de anzóis e rosas costuradas ao corpo com linha cirúrgica. *Performance* baseada em ritual indiano dos Shadus. Filipe Espindola recebe interferências aplicadas por Thiago de Almeida.



9 e 10. *Body Play*: desenho feito com agulhas. Filipe Espindola recebe agulhas de André Lemgruber.



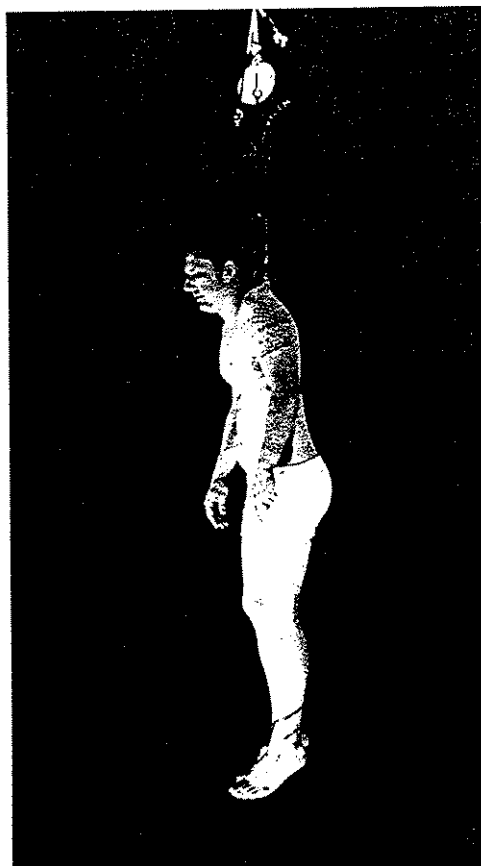
11 e 12. *Body Play*: Espartilho feito com piercings. Bruna Guedes recebe o adereço de Filipe Espindola.



Os rituais/performances contemporâneos de suspensão são originários da cerimônia sagrada da Dança do Sol. Nesta cerimônia, feita conforme a tradição apenas por indivíduos do sexo masculino, o ensinamento a ser aprendido se relaciona à proteção. Assim como, no linguajar dos índios norte-americanos da Nação Seneca, o “Avô Sol” protege de forma amorosa a “Mãe Terra”, os homens devem proteger suas gerações futuras. Ao participar desse ritual e oferecer à “Mãe Terra” sua dor, seu sangue, sua mente e seu corpo, o guerreiro assume esse compromisso. A dor e o sangue femininos, que objetivam a criação, a fecundação, são ofertados respectivamente durante o parto e durante o ciclo menstrual.



13. Suspensão baseada no ritual xamânico da Dança do Sol. Fakir Musafar e Jim Ward.



14. Suspensão contemporânea. Uma das posições utilizadas. Fábio Luchiani.

A cerimônia xamânica que compreende a Dança do Sol é composta por três rituais. O primeiro, conhecido como Sauna Sagrada, Tenda do Suor ou Temazcal; o segundo, denominado Busca da Visão; e o terceiro, que possui a mesma denominação da cerimônia: Dança do Sol.

A Tenda do Suor é um ritual de purificação. Nela, corpo, mente e espírito passam por um processo de depuração que visa à harmonização individual e a do grupo. Utilizado, muitas vezes, como predecessor de outros rituais, a Tenda possui forma circular e tem como base a terra. Sua estrutura, que em nosso país pode ser feita em bambu, segue ordenações específicas quanto aos pontos cardeais e as amarrações que unem a armação vertical à horizontal se dispõem conforme as constelações.

No centro de seu interior, onde a escuridão é absoluta, um fosso, com aproximadamente setenta centímetros de profundidade, irá abrigar, ao longo do ritual, pedras incandescentes que são as responsáveis pela constante elevação da temperatura.

Água, ervas, canto. Lançadas sobre as pedras e reverenciadas pelos cantos. Da água surge o vapor. Das ervas, perfume e chamuscas. Quatro elementos conjugados, quatro corpos agregados. Corpo e cosmos indivisíveis, unificados.

A porta da tenda é, durante o período da sauna, aberta quatro vezes. A cada abertura, o trânsito entre o interno e o externo é pontuado pela entrada de novas pedras e pela substituição do recipiente com água, responsável, materialmente, pelo controle da temperatura.

As pedras vêm diretamente de dentro do fogo. Seres incandescentes, bolas de luz. Mineral que contém e apresenta em suas fendas, poros, veias, chamas de vermelho intenso. Tonalidade alterada em azul e em amarelo conforme o tipo de erva sobre elas espargida. Tonalidade alterada em cinza conforme a água sobre ela derramada. Cores, perfumes, sons.

A cada abertura de porta, o vapor do suor que embebe a terra caminha rumo ao céu. Água, ar, terra e fogo. Diferentemente das pedras, que, devido ao choque térmico sofrido quando em contato com a água, saem da Tenda com trincas e fissuras profundas, os participantes deixam a Tenda percebendo-se unos com todos os seres.

O passo seguinte rumo à Dança do Sol é o ritual da Busca da Visão. Assim como a Tenda do Suor possui o tempo de sua duração - em horas - variável de acordo com o objetivo pelo qual é realizada, a Busca da Visão também possui variações quanto a sua duração, que pode ser de quatro, sete, nove ou treze dias.

Momento de recolhimento, morte e renascimento, a Busca da Visão é realizada no alto de uma montanha. Após a subida, cada participante, conforme um dos formatos possíveis deste ritual, escolhe o local sobre o qual traçará seu círculo sagrado. Escolha feita por empatia, coloca o racional em último plano. Aqui faço meu círculo porque sinto que este é o meu lugar.

Dentro de seu círculo o participante permanecerá durante todo o período do ritual - quatro, sete, nove ou treze dias.

Para renascer é preciso despojar-se. Desprendimento, silêncio, jejum. Situações limite que se sucedem a cada instante. Esforço e superação. Estar dentro do círculo é estar exposto ao abismo interno que se expande em todas as direções, que agrega e revela possibilidades, talentos, medos e fragilidades.

Durante este período busca-se saber seu real caminho. O ritual encerra-se com a descida da montanha, o processo por ele desencadeado não.

Tanto a Busca da visão, como a *Dança do Sol* acontecem uma vez por ano. A cerimônia da Dança do Sol inicia-se com o corte e o transporte da árvore da vida para o círculo sagrado - local onde se desenvolverá a dança, a oferenda, o sacrifício.

Diferentemente do ritual da Tenda do Suor e do ritual da Busca da Visão, cujas durações estão atreladas, respectivamente, à intenção pela qual é realizado, no caso do primeiro, e ao aumento gradual de dificuldades conforme os ensinamentos adquiridos, no caso do segundo, a Dança do Sol tem duração de quatro dias.

Existem, conforme a nação que abriga este ritual, algumas diferenciações quanto à forma, elementos e instrumentos utilizados para sua realização. A descrição a seguir refere-se ao formato utilizado em nosso país.

Os participantes da Dança dividem-se em cinco grupos: dançantes, apoio, cedro, tambor e fogo.

Aos dançantes que, durante os quatro dias, dançarão sob o sol e permanecerão em jejum, tanto de alimentos como de água, cabe o sacrifício - a

oferenda de pele. Aos elementos dos demais grupos, que assim o desejarem, é permitido fazer a oferenda no terceiro dia da Dança.

A função do apoio, além de fortalecer e amparar os dançantes e assistir os elementos dos demais grupos no que for necessário, é encaminhar os rezos dos dançantes ao Grande Espírito. Os rezos, na forma de tabaco, são enviados através da fumaça dos cachimbos de cada um dos dançantes.

Quem pertence ao cedro lida com as ervas e deve, durante todo o período da Dança, defumar todos os participantes, o local e os instrumentos utilizados.

No tambor agrupam-se os responsáveis por tocar esse instrumento e por sustentar o canto.

Cabe aos indivíduos pertencentes ao fogo não deixar que ele se apague durante todo o período da cerimônia.

A oferenda de pele, que tem início no segundo dia da Dança, apresenta algumas variações quanto à sua execução, que são mais nitidamente percebidas relacionando-as ao sexo dos dançantes. Chamaremos de masculinas as que são praticadas pelos homens e de femininas as que em maior número são praticadas pelas mulheres. É importante ressaltar que, embora tais denominações sejam aqui utilizadas com o intuito de facilitar a descrição do rito, a forma de oferenda citada como feminina pode e é praticada também por indivíduos do sexo masculino.

A oferenda masculina ocorre com a incisão, feita por bisturi, e posterior introdução de duas pequenas estacas de madeira na região peitoral, acima, aproximadamente, quatro dedos dos mamilos. Na oferenda feminina, as incisões, feitas da mesma forma, ocorrem nos braços - uma em cada um -, abaixo, aproximadamente, quatro dedos dos ombros. Nelas são introduzidas, na grande maioria das vezes, ao invés das pequenas estacas de madeira (que também podem sê-las), hastes de penas.

Após a introdução, estacas ou hastes têm suas extremidades envoltas por corda, no caso das primeiras, e linha grossa, no caso das segundas. A corda presa às estacas se conecta a uma outra corda, de espessura maior, que previamente fora enroscada a duas toras. A primeira destas toras encontra-se entrelaçada à árvore e funciona como roldana. A segunda, que inicialmente permanece sobre a terra, ao sinal do dançante e sob a supervisão do xamã, é puxada por quatro outros participantes. Ao ser puxada, a corda faz com que as estacas rompam a pele do dançante.

Dilacerada na parte superior, a pele permanece presa ao corpo na região inferior àquela na qual as estacas o penetraram. Para soltá-la é necessário que o xamã faça, com o bisturi, uma nova incisão.

Na oferenda feminina, como a linha não se conecta à árvore, penas e pele são arrancadas do corpo do dançante pelo manuseio direto da linha nelas amarrada, feitas, simultaneamente, por dois outros participantes. Elementos diferentes, continuidades similares. Assim como na oferenda masculina, a extremidade da pele que não foi rasgada pela haste da pena será, na sequência, retirada pelo xamã com a interferência do bisturi.

O sistema corda/tora/árvore possui uma variante, na qual pende, da tora entrelaçada à árvore, uma única ponta de corda. O dançante é conectado a esta ponta pelo xamã. Nesta variável não existe a intermediação de outros participantes. Nela o dançante rompe sua própria pele através de seus movimentos e de sua força.

Estacas, penas, bisturi. Peles rompidas, rasgadas, cortadas. Feridas abertas... sangue que, sob uma camada de ervas maceradas, coagula.

Quelóides que se aglomeram na mesma região. Cicatrizes que vão se juntar a outras obtidas da mesma forma. Quem se propõe a fazer parte do grupo dos dançantes, cedro e tambor, assume o compromisso de fazê-lo por quatro anos consecutivos.

Os dançantes do sexo masculino que possuem um maior conhecimento do caminho percorrido por esta tradição dos índios norte americanos, entregam-se ao sacrifício de uma forma diferente. Nela, a suspensão de seus corpos precede o rompimento de suas peles.

Para que haja suspensão, ao corpo do dançante são inseridas, ao invés de duas, quatro estacas. Duas na região peitoral e duas na região dorsal. As incisões, mais profundas do que as da oferenda, são executadas da mesma forma pelo xamã através do uso de um bisturi.

Após subir, no mínimo quatro vezes - cada uma reverenciando uma das quatro direções - o dançante, retorna ao chão e tem a pele da parte superior de cada uma das quatro aberturas feitas em seu corpo lanhada pelo bisturi. Tal

procedimento visa, ao diminuir a espessura do tecido, permitir que, ao ser puxada, a pele se rasgue.

Cerimônia de difícil participação na qual o soar do tambor e dos graves liberados pelo romper da pele se misturam e se aglomeram. Ecos de sons e de civilizações que se interpenetram, se sobrepõem e se amalgamam, virando e desvirando do avesso emoções até então desconhecidas, relacionadas a indivíduos, lugares e tempos remotos.

Estranhamento e familiaridade. Nebulosa que invade, revolve, desorganiza.

A suspensão, realizada contemporaneamente fora do contexto da cerimônia da Dança do Sol, é praticada tanto com o intuito ritualístico quanto com o intuito performático. O que, além do aparato e dos elementos utilizados para sua realização, diferencia uma forma da outra é o propósito, a intenção pela qual o indivíduo se eleva.

Quando realizada sob a óptica ritual, a suspensão ocorre, normalmente, numa data especialmente escolhida pelo próprio indivíduo, sob os olhares de pouquíssimos convidados ou apenas na presença dos que possibilitam sua realização. Já quando o intuito é performático, os olhares sobre ela se multiplicam e sua realização passa a envolver também preocupações com fatores e elementos externos ao indivíduo, referentes à forma de apresentação.

Realizado por um ou por outro motivo, assim como a Cerimônia da

Dança do Sol, o ritual/performance de suspensão, consiste em uma experiência única para cada um que a executa e também para quem a assiste. Em comum apenas a intensidade das sensações e dos sentimentos que emergem e vêm à tona pelo despertar da memória corporal.

Cada furo, cada gancho, cada trespassar do metal dentro da pele parece ser, por nós, rememorado. Agudeza que reúne e mescla prazer e dor.

Como procedimento variável, algumas vezes, antes da demarcação dos pontos a serem perfurados, a área corporal onde esses se localizarão é massageada com o intuito de relaxar a musculatura e “soltar” a pele.

Em discordância da atmosfera lúdica e nada violenta, na qual transcorrem as perfurações e os procedimentos de amarração e sustentação do indivíduo à estrutura que servirá de base para sua elevação, o que nos situa culturalmente e atua como âncora tempo-espacial é o aparato voltado para a assepsia: luvas cirúrgicas, agulhas e cateteres descartáveis, gaze, algodão.

Tudo organizado e disposto de forma a evitar que haja, por parte dos integrantes, contato com qualquer tipo de fluido corporal. Sangue, plasma, suor, saliva. Sangue - contágio. Vinculação, contemporaneamente de mão única, que nos remete somente ao negativo e que em nada faz com que nos aproximemos do divino, suposição presente em rituais do passado e em alguns de culturas distantes da nossa.

Marcações feitas, um a um os anzóis rompem a pele. De perto dá para ouvir o som que esse trespassar produz. Som grave, abafado, surdo.

Estampido que penetra e dentro se prolonga. Seco que no úmido se estende. Sólido e líquido, pele e sangue. Metal que, ao vazar, permite que o de fora escorra para dentro.

Ganchos ou anzóis, os elementos metálicos são dispostos conforme a posição em que se dará a subida.

O corpo se ergue. Sai do chão. No momento da subida, a opinião é unânime: o que menos importa é a sensação dos ganchos na pele. Primordial é reaprender a respirar. Com o diafragma contraído, o ar ocupa um espaço diferente. Toda forma de percepção se altera. A coluna estala, o peso desaparece, o ângulo de visão muda.

Leveza. Tensão e relaxamento. Redimensionamento gesto-sensorial.

O tempo da suspensão varia de indivíduo para indivíduo. Em média, após quarenta minutos o participante retorna ao chão. Também unânime é a constatação do peso da gravidade e de como nossa locomoção é difícil.

A retirada dos ganchos cria a expectativa, quase sempre frustrada, de que ao metal siga-se o sangue. Escassa composição de cores onde prata e vermelho quase nunca se confundem.

Sobre os furos, em movimentos precisos, alternam-se algodões e gaze. Massagens que expulsam o ar, elemento externo conduzido de novo ao seu lugar. Limite rompido que busca restabelecer-se. Pele que, de modo simultâneo, elimina materialmente o espaço sob ela escavado e cria, subjetivamente, uma nova memória.



15. Massagem pré - suspensão. Bruna Guedes massageando Diogo.



16. Preparo do material utilizado para a suspensão. Mingo.



17. Demarcação dos pontos a serem perfurados. Freak Garcia; Bruna Guedes; Filipe Espíndola - Marcas feitas em Thiago de Almeida.



18. Preparação para o início das perfurações. Freak Garcia – Thiago de Almeida.



19. Introdução de ganchos. Filipe Espíndola - Thiago de Almeida.



20. Introdução de ganchos. Thiago de Almeida.



21. Introdução de ganchos. Freak Garcia.



22. Introdução de anzóis. Diogo recebendo anzóis aplicados por Mingo.



23. Anzóis. Diogo.



24. Ganchos. Freak Garcia.



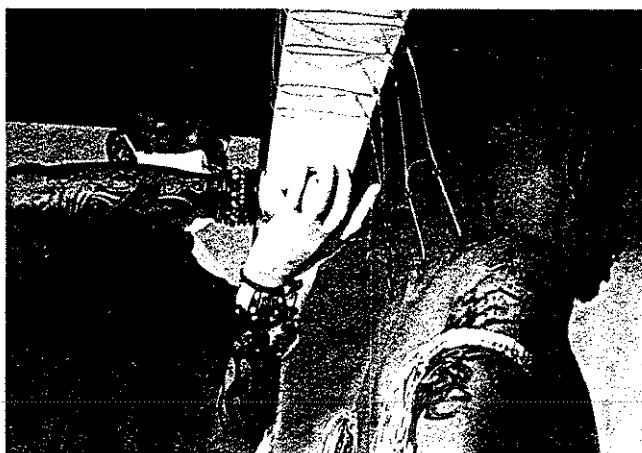
25. Ganchos. Freak Garcia.



26. Anzóis. Rafael Rosa Grecco.



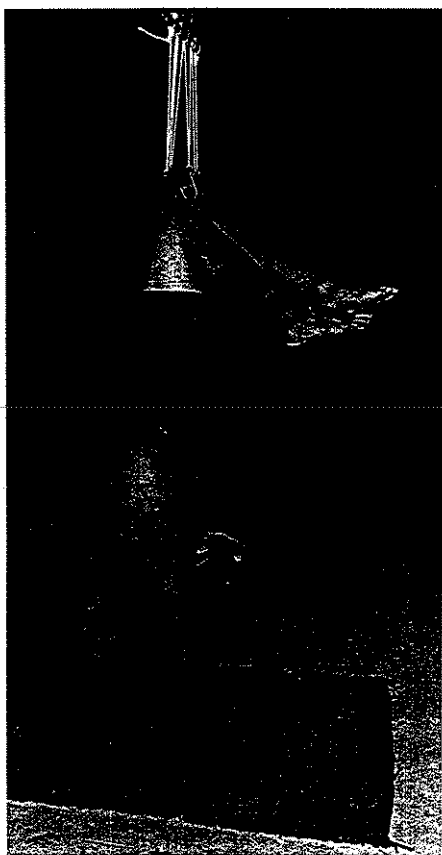
27. Amarração do indivíduo à estrutura base da suspensão. André Lemgruber; Filipe Espíndola - Fábio Luchiari



28. Amarração do indivíduo à estrutura base da suspensão. Mingo preparando Diogo.



29 e 30. Suspensão: performance na qual a corda que tirará o indivíduo do chão está presa em ganchos inseridos às costas de um outro indivíduo. Rafael Rosa Grecco suspenso por Freak Garcia.



31. Suspensão pelos joelhos. Freak Garcia.



32. Suspensão pelas costas. Thiago de Almeida.



33. Detalhe suspensão pelas costas. Diogo.



34. Suspensão pelas costas. Fábio Luchiari.

**Do sacrifício, das marcas corporais, da pele e suas
mesclas - considerações sobre remotos vestígios**



“Paro à beira de mim e me debruço...
Abismo...E nesse abismo o Universo
Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse
Abismo há outros universos, outras
Formas de Ser com outros Tempos, Espaços
E outras vidas diversas desta vida...”⁹⁹

A primeira experiência de Isaac que envolve a substituição da pele humana pela pele animal não foi a relatada no capítulo precedente, quando da benção a seu filho Jacó. Muito anterior a esse fato, ele próprio havia sido salvo por um carneiro.

Isaac nasceu pelo desejo divino de Abraão e Sarah quando estes já eram anciões. Seu pai, temente a Deus, estava prestes a executar a ordem que recebeu deste de sacrificar seu filho, quando um anjo lhe ordena que substitua Isaac por um carneiro.

22. Sacrifício de Abraão - “1. Passado isto, tentou Deus a Abraão, e disse-lhe: Abraão, Abraão. E ele respondeu: Aqui estou. 2. (E Deus) disse-lhe: Toma Isaac, teu filho único, a quem amas, e vai ao território de Mória, e aí o oferecerás em holocausto sobre um dos montes, o que eu te mostrar. (...) 10. E estendeu a mão, e pegou no cutelo para imolar seu filho. 11. Eis que o anjo do senhor gritou do céu, dizendo: Abraão, Abraão. E ele respondeu: Aqui estou. 12. E (o anjo) disse-lhe: não estendas a tua mão sobre o menino e não lhe faças

⁹⁹ Pessoa, Fernando. *Fausto – Tragédia Subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.70.

mal algum; agora conheci que temes a Deus e não perdoaste a teu filho único por amor a mim. 13. Abraão levantou os olhos, e viu atrás de si um carneiro preso pelos chifres entre os espinhos e, pegando nele, o ofereceu em holocausto, em lugar de seu filho.”¹⁰⁰



1. Caravaggio - O Sacrifício de Isaac.
Óleo sobre tela, 104 x 135 cm.
Galleria degli Uffizi – Florença.

Diferentemente de Jacó, que teve sua pele coberta pela do animal, Isaac foi substituído integralmente por este. Cabrito e carneiro mortos, Jacó e Isaac abençoados com as graças pretendidas.

Homem/Animal. A relação de proximidade e de distanciamento entre os dois apresenta variações significativas vinculadas ao período e à cultura a que

¹⁰⁰ *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1976, 34ªed., p.45.

pertencem. Bataille, em *O Erotismo*, estabelece como diferenciadores entre as espécies o trabalho e o interdito.

“(...) eles [os homens] se distinguiram dos animais pelo trabalho. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como interditos”.¹⁰¹

Dentre esses dois, nos concentraremos no que Bataille diz a respeito do último, já que este conecta dois elementos imprescindíveis a esta pesquisa: sagrado e violência.

O interdito distingue o homem do animal, afastando-o da violência e da sexualidade. Age como um elemento regulador e limitador das ações, aspirações e desejos. É ele que “(...) elimina a violência em nossos movimentos de violência”.¹⁰², protege o sagrado e modera a sexualidade.

Ação complementar e atuando no sentido contrário ao do interdito, a transgressão tem como objetivo aproximar homem e animal. Ao agir, a transgressão não extingue o interdito, ela o atravessa, o transpassa, o suspende por um intervalo variável de tempo.

Diferentemente do interdito, que opera no campo do profano, a transgressão atua no do sagrado.

¹⁰¹ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, p.28.

¹⁰² *Ibid.*, p. 35.

“O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo das festas, dos soberanos e dos deuses”.¹⁰³

A interrupção do interdito, quando consentida, endossa atos que fora de sua concessão seriam repudiados. O sacrifício, que agrega violência e sagrado, é um desses atos. Sua realização está vinculada à destruição e à imolação. Para que um sacrifício possa ser executado necessita-se que o interdito da violência seja temporariamente interrompido, seja temporariamente transgredido.

Focalizaremos nossa atenção sobre a transgressão do sacrifício. O cerne de sua ação é a oferenda. É o ato de oferecer que aproxima o homem do sagrado. Dos elementos oferecidos em sacrifício, os que nos interessam são o homem e o animal.

Seguindo a linha de raciocínio de Bataille, o sacrifício animal antecede o sacrifício humano. Isto ocorre devido ao caráter sagrado que, no início da humanidade, os animais possuíam. Tal caráter era obtido pelo fato de que, permanecendo abertos à violência que governa as esferas da morte e da reprodução, os animais não se atinham aos interditos.¹⁰⁴

¹⁰³ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 63.

¹⁰⁴ “Mesmo os animais, pelo fato de não observarem interditos, adquiriram um caráter mais sagrado, mais divino que os homens.” in Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, pp. 76-78.

“Sendo animal, a vítima era por antecipação sagrada. O caráter sagrado exprime a maldição ligada à violência, e o animal nunca se desvia da violência que o anima sem segunda intenção”.¹⁰⁵

As vítimas sacrificais humanas e animais alternaram-se dependendo do período histórico e da cultura a que pertenciam.

Continuando seu pensamento, Bataille nos diz que a marca das sociedades muito antigas é a mistura do animal e do humano, do animal e do divino. Somente com o cristianismo, o peso que a moral adquire distingue e torna o homem superior ao animal. Quando ao homem é dada a semelhança com Deus, a divindade separa-se da animalidade. Resquícios da animalidade passam a integrar e a aludir, com maior frequência, aos seres demoníacos. É a imagem corporal desses seres que agregam-se elementos como cauda, chifre, língua bífida. Aos anjos cabem apenas as asas.

Não podemos nos esquecer de que, além da apropriação das asas pelos anjos, alguns santos também têm sua imagem associada a um animal; é o caso, por exemplo, de São Marcos: leão; São Lucas: boi; São João: águia; e do próprio Espírito Santo, representado pela imagem de uma pomba.

Quando Abraão substitui Isaac por um carneiro, a relação homem-divindade é permeada pelo animal. Ou seja, se o que importa no sacrifício é a oferenda, e a oferenda se tornou um animal que está ali no lugar de um homem, é ele, animal, que passa a ser o elo da ligação do homem com o divino.

¹⁰⁵ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 77.

O fato de o animal ocupar a posição de elo de ligação do homem com o sagrado ou com a magia aparece em várias culturas, sob diversas formas. Desde a utilizada no paleolítico - na qual sua imagem pintada na caverna funcionava como duplo do animal verdadeiro e objetivava melhores chances de sucesso na caçada; passando pela realizada, com intuitos variados, em diversas sociedades - através do uso de elementos como máscaras, adornos, vestimentas, pinturas faciais e/ou corporais, que aludem ao ser escolhido; até a prática de alterar o corpo contemporaneamente - realizada pelos adeptos da *Body Mod*. Esses indivíduos acrescentam novos elementos a essa relação de ligação, tanto no que diz respeito aos seres que ocuparão posição de elo, como também aos universos que por eles serão ligados.

Os adeptos da *Body Mod* alteram seus corpos não apenas por razões que os conectam ao sagrado, como aumentar suas potencialidades inatas ou integrá-lo ao todo, mas também para criar uma identidade singular e uma memória material, visível e indissociável de seu corpo, de lembranças que julgam importantes.

Por não estarem sempre ligadas ao sagrado ou ao mágico, a realização destas modificações corporais, sob a óptica da sociedade à qual pertencemos, são facilmente ligadas à violência e à sexualidade. Enquanto sua conexão com a primeira se dá devido às técnicas utilizadas para a feitura das modificações envolverem atos de perfurar, lanhar, cortar e/ou queimar a pele, sua ligação com a segunda ocorre pelo fato das interferências atuarem diversificando e ampliando formas de contato, potencializando sensações, principalmente táteis e visuais.

Para que uma transformação corporal possa ser feita necessita-se que o corpo humano - perfeito, por ser feito à imagem e semelhança do criador - seja violado e que uma quantidade, mesmo pequena de sangue, que é o “veículo da alma”, esteja pelo menos na eminência de ser derramada.

Ao violarem suas silhuetas, diferenciando-as da espécie humana e colocarem em foco elementos que ressaltam qualidades atribuídas a outros seres, os adeptos das modificações corporais questionam a superioridade do homem, avalizada pelo cristianismo.

Miscelânea de seres reais e imaginários que no humano compilam-se: divinos, demoníacos, animais. Leitura de peles, nas quais os tempos e as sociedades, não só as apontadas por Bataille, como também as anunciadas pela ficção científica, se fundem.

Conforme já foi dito no capítulo precedente, o requisito para o animal escolhido substituir uma vítima sacrificial humana era o de manter com ela um grau de familiaridade. Isto posto, é importante reforçarmos a idéia de que, no caso do sacrifício, a imprescindível similitude entre o real elemento oferecido e o elemento que se pretende oferecer dá-se por valores variados, mas não pela pele. Não por este limite que, tanto quando é trocado - nesse caso, a estética do ser original não é adulterada -, como quando é encoberto - e adquire de forma inverídica e transitória, características peculiares à criatura que o encobre - permanece singular em relação às suas características estéticas originais.

Diferentemente do que ocorre com a pele neste processo de substituição da vítima sacrificial, que é trocada e/ou encoberta, a pele dos adeptos da *Body Mod* é responsável por agregar a estes valores que lhes permitem tornarem-se um ser uno com o todo e com sua essência.

O ato de agregar faz com que a ação exercida sobre a pele migre da esfera da substituição para a da transformação e esta, por sua vez, que a mudança deixe de ser temporária e passe a ser permanente.

Pele margem, lugar limite comum, abrigo de seres. Tangente do uno e do todo.

Diferentemente do que acontece com Jacó, por exemplo, que tem sua aparência modificada temporariamente, por sobrepor à sua a pele de um cabrito, a transformação estética de Erick Sprague¹⁰⁶, ocorrida pela ação de agregar a seu corpo características pertencentes ao lagarto, realizada pela feitura de implantes na região do supercílio, bifurcação da língua, modificação dos dentes para torná-los pontiagudos e recobrimento do corpo com escamas feito através de tatuagem, e todas as conseqüências que elas trazem consigo, é permanente.

A pele de quem possui transformações corporais radicais, assim como a de Erick, pigmentada, perfurada e detentora de novos relevos, impõe-se de forma contínua ao olhar. Tal imposição é causada, principalmente, pela estranheza de ver junto a nós um ser que não há.

¹⁰⁶ Ver introdução e capítulo 2 (foto).

Um ser que, se não há naturalmente, há através da criação. Criado não como a efígie do soberano da idade média, nem como o colosso do devoto sobrevivente, forjados em matéria não-orgânica como duplos do humano que os originava, mas sim através de alterações feitas no próprio corpo com o propósito não apenas de torná-lo diferente do que era, como também de descaracterizar a espécie à qual pertence. De comum entre eles - e entre eles e a vítima sacrificial - há o fato de que, além de atuarem como elos de ligação, todos ocupam um espaço à parte, um espaço deslocado do espaço cotidiano.

Em locais corriqueiros, freqüentados por seres que há, a presença desse ser que não há faz com que o espaço à parte e o espaço cotidiano confrontem-se. Tal confronto propicia que despontem, em locais nos quais se desenvolvem atividades cotidianas, questionamentos e sensações que, até então, eram despertados somente durante mostras e apresentações artísticas.

Permeio de relação, agora escavada no próprio corpo, a figura do animal - ou de outros seres - é colocada entre o indivíduo e a sociedade.

Quando pensamos o corpo humano na contemporaneidade, alguns fatores, como os que apontamos abaixo, rapidamente nos vêm a mente.

Nosso tempo é um tempo sem nexos, no qual ocorrem inovações constantes em todas as áreas. Novas patologias, novas ameaças, novas especializações, novas linguagens. É um tempo no qual as tecnologias são desenvolvidas para possibilitar que, de forma cada vez mais precisa, o corpo receba em seu interior elementos detentores de outros DNAs e elementos inorgânicos. Híbridos de homens, híbridos de matérias, "híbridos" de si próprios.

Rins, fígado, coração, prótese, chip, célula-tronco. É um tempo no qual o determinante da vida migra do coração para o cérebro, da pulsação para a atividade elétrica. Novas certezas, novos conceitos, novas percepções. É um tempo no qual a mescla humano-tecnológico/tecnológico-humano tem como objetivo potencializar o orgânico através do uso de elementos tecnológicos e dotar o tecnológico de capacidades exclusivas do humano.

Neste contexto, repleto de novos que não-perduram, as práticas de interferir e agregar informações ao corpo, exercidas originalmente por sociedades que habitam tempos longínquos e espaços distantes, vêm encontrando um número cada vez maior e mais diversificado de adeptos.

Tempos interpenetrados que em peles se enxertam...

Tempos interpenetrados que se abrigam no inconsciente e, neste momento, para que melhor possamos prosseguir, nos fazem retornar aos conceitos Junguianos.

Conforme Jung, o inconsciente coletivo guarda, acumula e preserva todos os arquétipos e todas as vivências humanas, desde as mais remotas até as mais recentes. É da “ação dos arquétipos sobre a experiência que vai se acumulando na psique individual” ¹⁰⁷ que surgem as imagens arquetípicas. Estas, por sua vez, detentoras de um caráter amplo e universal, quando acionadas mobilizam cargas emocionais intensas. O sacrifício humano é uma dessas imagens.

¹⁰⁷ Hall, James A. *Jung e a Interpretação dos Sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.15.

Enumerando os elementos do sacrifício como: primeiro, a vítima sacrificial; segundo, a divindade; terceiro, a vítima substitutiva e considerando, pelos paralelos até aqui traçados entre o ritual de sacrifício e as práticas realizadas pelos *Modern Primitives*, o ato da modificação corporal - agregador de elementos ao corpo - como um substituto do ato do sacrifício, no qual ocorre a oferta de um corpo ou partes dele, poderíamos dizer que a pele marcada atua suprimindo o terceiro elemento: a vítima substitutiva.

Essa pele que, ao receber as marcas complementares, visa o aumento da potencialidade de um dom natural do indivíduo, evidencia em relação à vítima sacrificial substituta duas mudanças significativas relacionadas ao individual e ao coletivo:

A primeira coloca em pauta a mudança de uma atividade coletivamente compartilhada por outra desenvolvida por indivíduos em particular.

A segunda espelha a renúncia do corpo oferecido com o intuito de se alcançar um bem em primeira instância destinado ao coletivo, em favorecimento do intento de se obter um bem, também em primeira instância, voltado ao individual.

Transpor a substituição da vítima sacrificial pela transformação da pele é substituir a valorização da vida futura em outro plano, junto à divindade, pela plenitude da vida presente, terrena, junto à humanidade.

A composição dessa vida plena junto aos seus semelhantes inclui, porém, a dessemelhança para com seus pares - que do todo seriam o uno - e a integralização entre os mais variados seres, reais ou imaginários.

Deixando o terreno das diferenças e entrando no das semelhanças, o indivíduo que tem acesso às imagens provenientes tanto de sacrifícios, quanto de corpos modificados através das técnicas de *Body Modification* sofre, num primeiro momento, a mesma experiência corpórea: a sensação de náusea.

Comum entre os espectadores, o registro de quem observa tais ações inicia-se, quase invariavelmente, como uma repulsão, uma sensação desagradável localizada no abdômen, centro do corpo. Esta sensação, enquanto reação a determinados espetáculos, segundo Bataille, não pode ser negligenciada.

“Hoje o sacrifício sai do campo de nossa experiência: devemos substituir a prática pela imaginação. Mas se o próprio sacrifício e sua significação religiosa nos escapam, não podemos ignorar a reação ligada aos elementos do espetáculo que ele oferecia: a náusea”.¹⁰⁸

Do espetáculo feito em praças públicas, arenas, altares, templos, aulas magnas de medicina, às performances de suspensão, aos *freak shows*. Fascínio que se esconde sob o horror. Ambos pessoais, intransferíveis, mas compartilhados por todos.

¹⁰⁸ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, p. 85.

Em comum, tais “espetáculos” – que são realizados por diferentes motivações e abrangem variadas áreas sócio-culturais como a judicial, política, religiosa, científica e artística – possuem o objeto sobre o qual atuam e repercutem: o corpo humano.

Substituir, acrescentar, agregar. Náuseas provenientes da dor, da sensação de dor que se imagina que o outro esteja sentindo. Espelhos que se refletem num labirinto infinito.

Por transitar entre todos os tipos de manifestações humanas, a arte está ligada a todas as formas que estas podem adquirir e a todos os sentimentos e sensações que estas podem despertar. Entre as sensações despertadas, a que particularmente nos interessa é a dor.

Utilizada como substituto da palavra escrita para contar a história do cristianismo, a arte cristã, por exemplo, é, como bem lembra Márcio Seligmann, “fundamentalmente a arte da representação da paixão de Cristo; da história do seu martírio e de sua dor extrema”.¹⁰⁹

Vínculo estabelecido há muito, a intimidade existente entre arte e dor está presente, de diferentes formas em várias obras, inclusive na primeira imagem apresentada nesse capítulo.

“A arte sempre esteve relacionada à morte e ao terror a ela ligado – como encenação do sacrifício e como culto dos mortos; nos dois casos,

¹⁰⁹ Seligmann-Silva, Márcio. “Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito”. in Keil, Ivete e Tiburi, Márcia (Org.). *Corpo Torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004, p.61.

portanto, como apaziguamento e exorcismo do poder incontrolável de Tánatos".¹¹⁰

O que, com o passar do tempo, mudou em relação a esta ligação é a forma como esta se faz visível. Da representação à performance, da performance à *Body Mod*, à performance realizada por adeptos da *Body Mod* e aos *Freak Shows*.

É evidente que as novas formas de expressão não excluem as anteriores, e sim se somam a elas. É claro também o surgimento de novas formas propiciadas pelo conjunto de fatores que diferenciam um período histórico de outro. Seligmann, no mesmo texto referido acima, aponta que o *performer*, para quem "arte e corpo são uma e a mesma coisa"¹¹¹, não poderia ter desenvolvido sua arte em outro período senão no subsequente à política e aos milhões de mortos originados pela Segunda Guerra Mundial e pelo nazismo.

Imagens de corpos macérrimos, empilhados nus dentro de valas comuns, resumem o horror e criam, na forma do humano, uma cisão que jamais se fundirá.

Conforme o autor, o vínculo contemporâneo arte/dor não apenas descerra experiências dolorosas e rompe tabus que dizem respeito ao corpo, como também evidencia a falência das instituições que outrora outorgavam aos indivíduos a noção de identidade e a condição de pertencimento.

¹¹⁰Seligmann-Silva, Márcio. "Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito". in Keil, Ivete e Tiburi, Márcia (Org.). *Corpo Torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004, p.62.

¹¹¹*Ibid.*, p. 68.

“A ‘arte do corpo’ tenta reinscrever o simbólico, apagar / retraçar os limites entre o homem e a natureza. Devemos atentar também para o fato de que, à medida que o homem avança no domínio dos códigos da natureza, paradoxalmente esta parece se diferenciar cada vez menos enquanto instância destacável da ‘cultura’. O artista é, portanto, aquele que hoje leva mais adiante as visões do homem-animal e também do homem-máquina”.¹¹²

Destinado a habitar a nada clara região dominada pela preposição “entre”, o corpo modificado atua explicitando a crescente dificuldade de se distinguir os elementos provenientes da natureza, dos elementos provenientes da cultura. Nele, a profusão de linhas originadas por pigmentos, cortes e volumes que, sob o olhar, se sobrepõem às digitais, embaralham, cada vez mais essa intrincada relação.

Ferreira Gullar diz que o homem é um ser que se inventa.¹¹³ E se, se inventa, se inventa através do que elege, tanto por empatia própria como pelos valores sócio-culturais temporais que assimila como verdadeiros. Novas invenções/criações e novas concepções surgem da sensibilidade de apreensão e tradução de códigos que constituem a época e a cultura na qual se vive.

Flutuações, fluxos, ondulações. Ininterruptas reinvenções. Inconstâncias de tempos e de nexos. Possibilidades múltiplas que se avultam continuamente.

¹¹² Seligmann-Silva, Márcio. “Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito”. in Keil, Ivete e Tiburi, Márcia (Org.). *Corpo Torturado*. Porto Alegre, Escritos, 2004, p.69.

¹¹³ Ferreira Gullar in Palestra proferida no Centro Cultural da CPFL, em Campinas, dia 29 de novembro de 2005.

Algumas destas possibilidades, que levam o corpo a flutuar, aumentam o fluxo sanguíneo e ondulam a pele, são apresentadas durante shows alternativos realizados por indivíduos possuidores de modificações corporais.

Neles, a invenção necessariamente altera a silhueta e possibilita que determinadas ações, como a suspensão do corpo, o levantamento e a sustentação de objetos por diferentes partes da anatomia, como, por exemplo, orelha, língua, mamilo, pênis, pele, possam se realizar.

Imaginário infantil utilizado para brincadeiras adultas.

Retornando ao *O Erotismo*, Bataille afirma que o homem, esse ser descontínuo, só é contínuo na morte. Descontinuidade e continuidade aqui representadas pelos referidos pólos opostos da vida e da morte. Para que se nasça é preciso que elementos geradores, no caso óvulo e espermatozóide, seres descontínuos, passem por um momento de “morte” e se unam para formar um novo ser. Este momento de “morte”, ao mesmo tempo momento de origem, é o momento de continuidade. A descontinuidade da origem estende-se por toda a vida do indivíduo.

Se “morte” e origem são momentos interligados e se a continuidade do ser está presente na sua origem, então ela - a continuidade - além de não ser afetada pela morte do indivíduo, é colocada em evidência por esta.

“Insisto no fato de que, a continuidade do ser estando na origem dos seres, não é atingida pela morte, é independente dela, e mesmo até

manifestada por ela. Este pensamento me parece ser a base da interpretação do sacrifício religioso (...)¹¹⁴

Os que presenciam uma morte sacrificial presenciam o exato momento do extinguir-se, o exato e breve momento da transição da descontinuidade para a continuidade.

No sacrifício “A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. Há, devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem é a *continuidade* do ser, a que a vítima é devolvida”.¹¹⁵

Se começarmos a pensar no corpo, não morto, mas vivo, e na continuidade como extensão, como forma que integra o uno ao todo, certamente não nos ateremos apenas aos elementos imateriais que propiciam este prolongamento, mas chegaremos às próteses mecânicas e digitais resultantes de uma tecnologia cada vez mais avançada.

Seres descontínuos que se tornam imaterialmente contínuos na morte. Seres descontínuos que prolongam seus sentidos e sua capacidade motora com o auxílio tecnológico. Seres descontínuos que modificam seu volume e ampliam suas potencialidades com a aquisição de marcas corporais.

¹¹⁴ Bataille, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987, pp. 20-21.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

Cabral Filho¹¹⁶, em seu texto: *Sacrifício Digital - 5 aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico*, que coincidentemente também se inicia com o sacrifício de Isaac, nos conduz pela idéia de que corpos constantemente invadidos e de alguma forma submetidos à tecnologia são corpos oferecidos em um sacrifício digital.

Para o autor, assim como o sacrifício, a revolução digital está intimamente ligada à mística. Pensamento também presente em Paul Virilio: “A pesquisa sobre ciberespaço é uma busca de Deus. De ser Deus”¹¹⁷. E em Baudrillard “é exatamente (a) imortalidade que é o sonho último de nossas tecnologias”¹¹⁸.

Se o intuito da tecnologia é a imortalidade, seu objeto central é o corpo.

Cabral segue colocando-nos diante das seguintes constatações: atualmente nosso corpo é sistemática e freqüentemente tocado, tanto no que diz respeito à área funcional - próteses, extensoras e amplificadoras dos sentidos -, como à artística e à estética, pela tecnologia digital. A funcional, por visar à imortalidade e à ausência de dor, nos reconduziria ao paraíso. A artística, utilizando o corpo como suporte, desperta o estranhamento. A estética, que persegue a similaridade com o modelo de beleza da época, tende a “padronizar” os corpos. É justamente por ser o alvo e o receptáculo deste

¹¹⁶ José dos Santos Cabral Filho é arquiteto, professor e vice-diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, membro fundador do IBPA – Instituto Brasileiro de Performance e Arquitetura.

¹¹⁷ Virilio, Paul in “Cyberwar, God and Television: Interview with Paul Virilio” Wilson, Louise in C-THEORY (<http://english-www.hss.cmu.edu/ctheory/>) in Cabral Filho, José dos Santos. *Sacrifício Digital – 5 aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico*.

¹¹⁸ Cabral Filho, José dos Santos. “Sacrifício Digital – cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico” in Lyra, Bernadette e Garcia, Wilton (org.). *Corpo e Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, pp. 241-252.

assédio constante que, cada vez mais, o corpo declina à condição de objeto. E é a redução a essa categoria que enxerta o sacrifício na tecnologia digital.

O sacrifício proveniente da tecnologia digital não se manifesta, como podemos pensar, em primeira instância através de incisões na carne, mas sim através da redução do corpo à categoria de objeto.

Reduzindo o leque de três para duas das categorias descritas acima e, atendo-nos às interferências feitas com o intuito artístico e com o intuito estético e as possíveis funcionalidades que delas provenham, encontramos um corpo que transita entre o estranhamento e a padronização. Técnicas similares utilizadas para fins opostos.

No que se refere à área artística, a oposição mais reveladora do momento atual sobre os artistas que entrelaçam performances e rituais ligados ao corpo, praticados por sociedades distantes geográfica e temporalmente, é justamente o abismo que existe entre as definições de ambos, perspicazmente apontado por Cabral Filho: enquanto a ação da performance é baseada no questionamento, a do ritual o é na da reafirmação.

“Trabalhando no espaço entre a performance (que busca questionar uma visão de mundo estabelecida) e o ritual (que busca reafirmar uma visão de mundo), tais artistas vão nos fazer experimentar os limites de nossas noções de corpo e, assim, fazer ressurgir um estranhamento frente ao natural”¹¹⁹.

¹¹⁹ Cabral Filho, José dos Santos. “Sacrifício Digital – cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico” in Lyra, Bernadette e Garcia, Wilton (org.). *Corpo e Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, pp. 241-252.

Os *performers* adeptos da *body mod* trabalham o tempo todo com essa oposição.

Invariável e simultaneamente, a visão de seus corpos nos remete às tais civilizações distantes e nos desperta/impõe uma série de questionamentos. O evento elaborado por esses artistas que apresenta sucessivas e variadas performances é chamado de *freak show*.

Cada uma das performances apresentadas em um *freak show* evoca, de maneira particular, um ou mais rituais diferentes. Quando, ao invés, de assistirmos a uma performance isolada, participamos de um *freak show*, percebemos que o estranhamento despertado pela primeira é, em muito, suplantado pela sucessão de acontecimentos que ocorrem no período de duração do segundo. Tais acontecimentos serão descritos a seguir:

O local é uma boate na cidade de Campinas. O evento: comemoração de dois anos da casa. Paredes pintadas de preto, luz negra, som alto. Destaque de cor só para o palco vermelho.

No único camarim, a movimentação é grande. Artistas e pessoas envolvidas na produção, fora os músicos, perfazem o número de quinze. Entre agulhas cirúrgicas, de injeção, anzóis, cacos de vidro e outros instrumentos utilizados para perfurar, a preparação para o espetáculo se desenvolve.

O *Freak Show* ao qual nos referimos apresentará quatro das sete categorias definidas por Fakir Musafar como jogos com o corpo: 1. Jogos de penetração - realizados através de perfurações de diversos tipos e da

cama-de-vidro; 2. Jogos de constrição - realizados através do envolvimento do corpo por filme de PVC; 3. Jogos de impedimentos - realizados pela costura da boca; 4. Jogos de suspensão - realizados com o auxílio de ganchos e anzóis.

As performances aqui realizadas, deslocadas de tempos longínquos e culturas remotas, e o crescente número de espectadores e de *performers* que participam destas apresentações, nos faz retomar o pensamento de Seligmann quanto à impossibilidade de determinadas obras artísticas serem criadas antes das imagens produzidas pela Segunda Guerra Mundial e pelo nazismo. Diante das apresentações que envolvem as categorias descritas acima, é plausível acrescentar às imagens apontadas por Seligmann as referentes aos atos violentos – diariamente cometidos dentro e fora do perímetro urbano -, as cenas de guerra - apresentadas como espetáculo televisivo -, as imaginadas pelos relatos e pela exibição de imagens que sucedem o momento exato dos, cada vez mais freqüentes, ataques de homens-bomba.

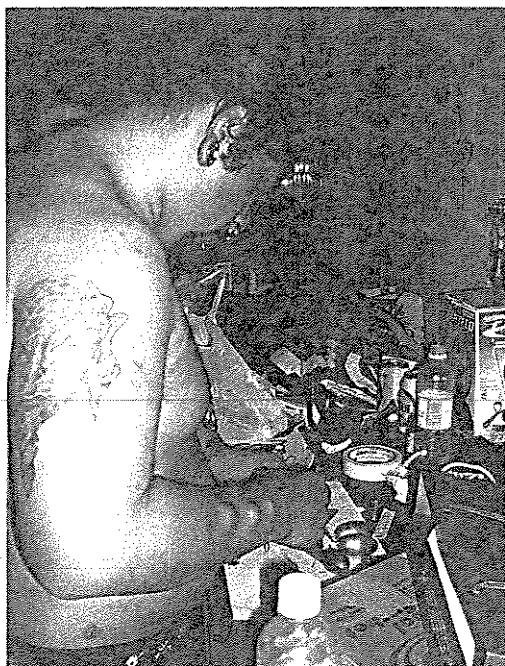
Especificamente neste espetáculo a organização resolveu que todos os impedimentos, constrições e perfurações - com exceção dos que, por si só, constituíam parte da apresentação - deveriam ser realizados no camarim.

Dorso e pernas firmemente envolvidos com filme de PVC. Agulhas de injeção alojando-se em braços e testa. Boca silenciada por agulha e linha cirúrgicas. Anzóis pequenos, utilizados para sustentar pesos de chumbo, rompendo peles que recobrem pálpebras, lábios, braços e tórax, anzóis maiores e ganchos com trava, utilizados para sustentar o peso dos corpos, transpassando peles que recobrem omoplatas. Maquiagem, adereços, vestimentas...

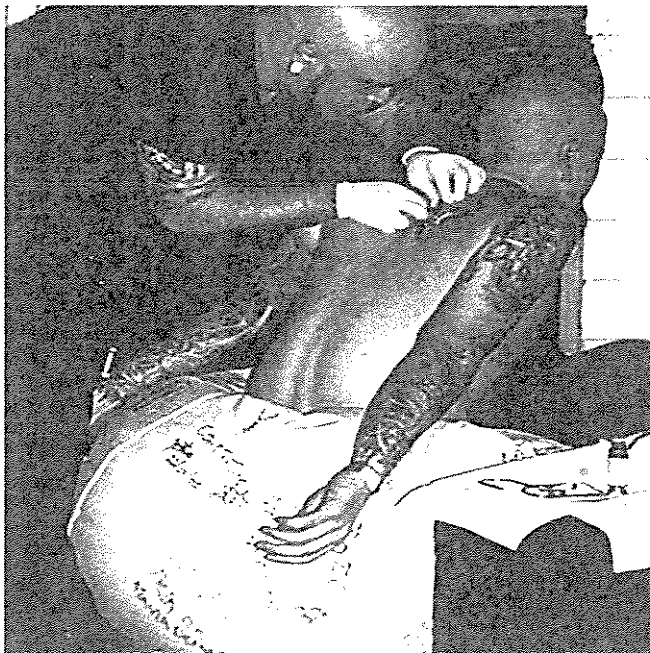
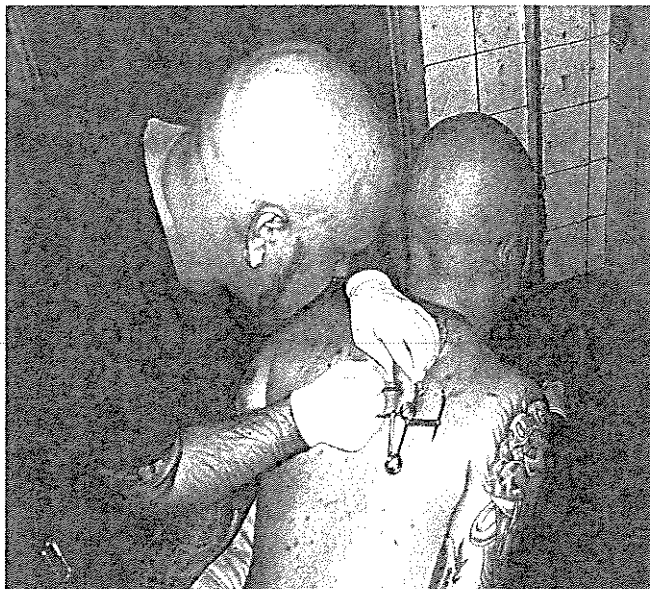
Preparações terminadas. No palco, um dos *performers*, já paramentado com os anzóis e os ganchos, realiza uma sequência de intervenções que inclui a já citada sustentação de pesos; apagar com a língua a chama de uma vela; introduzir, com a ajuda de um martelo, um prego em sua narina; espargir o líquido de uma seringa de injeção enquanto esta se encontra traspassada em sua pele, na altura da garganta; atravessar o rosto, de um lado ao outro, com uma agulha de tricô; deitar de bruços sobre cacos de vidro... suspender-se.

Durante o evento, corpos com intervenções inusitadas transitam entre um público absorto que, rapidamente, se reorganiza no espaço. Caminhos abertos entre e dentro dos corpos.

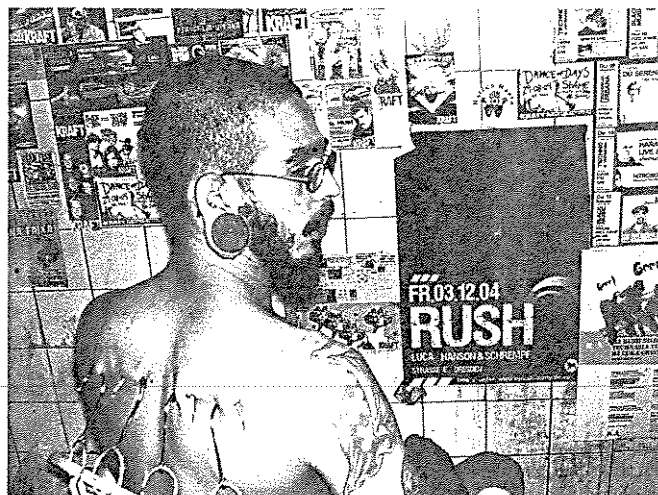
Ações surpreendentes. Movimentos que revelam “poderes” inesperados. De conhecido somente corpos - que aqui, beiram o insólito.



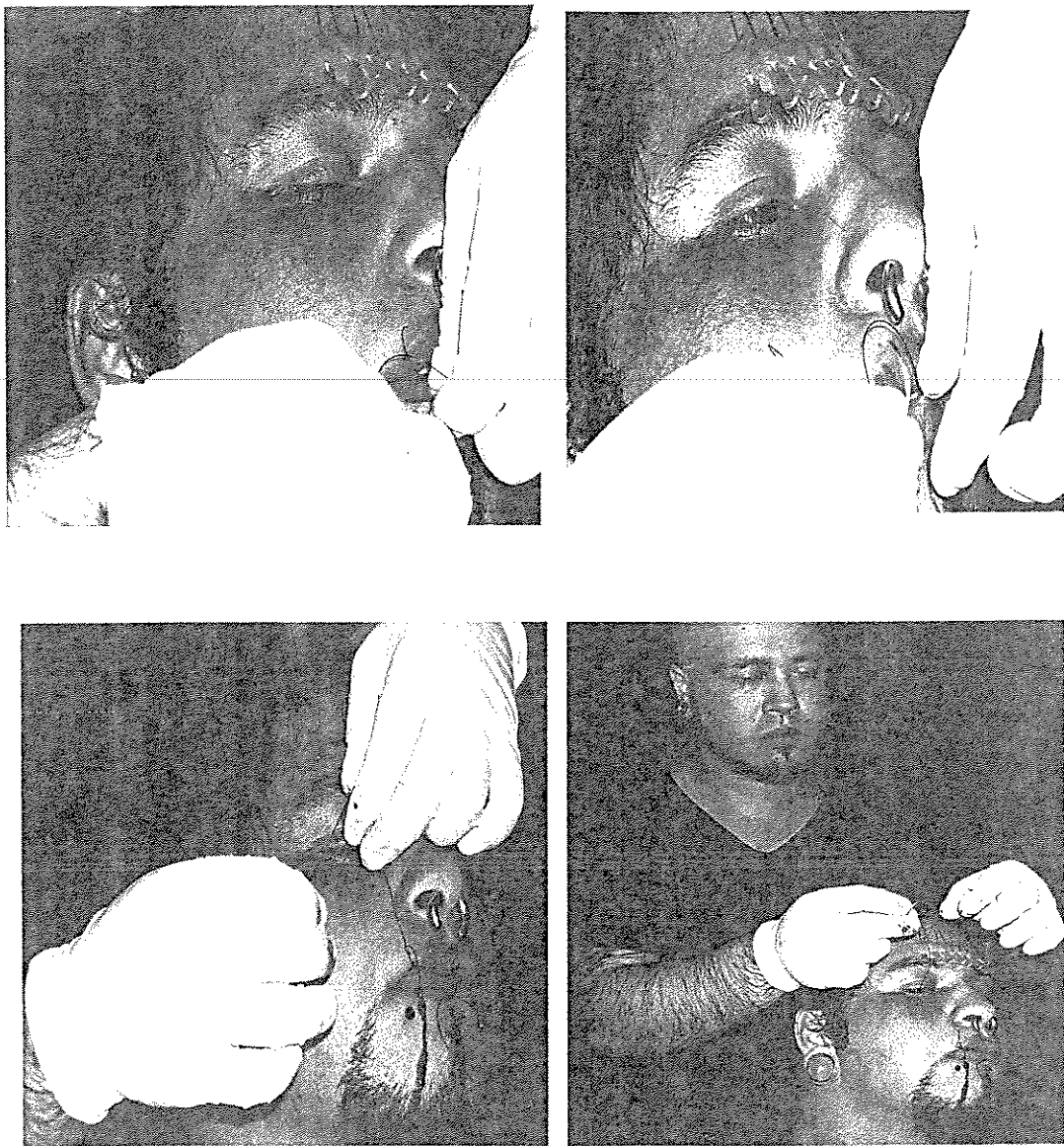
2; 3 e 4 Camarim Freak Show.



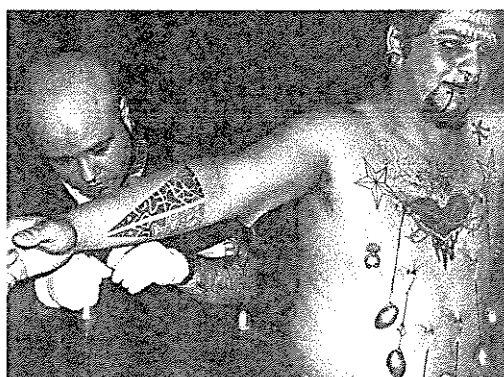
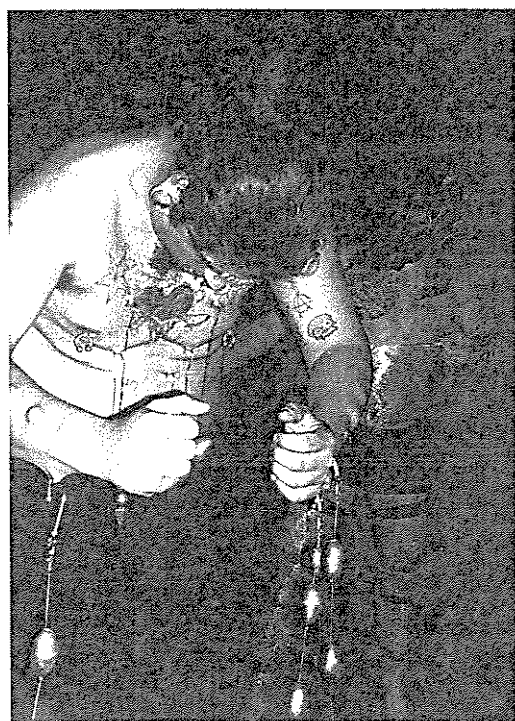
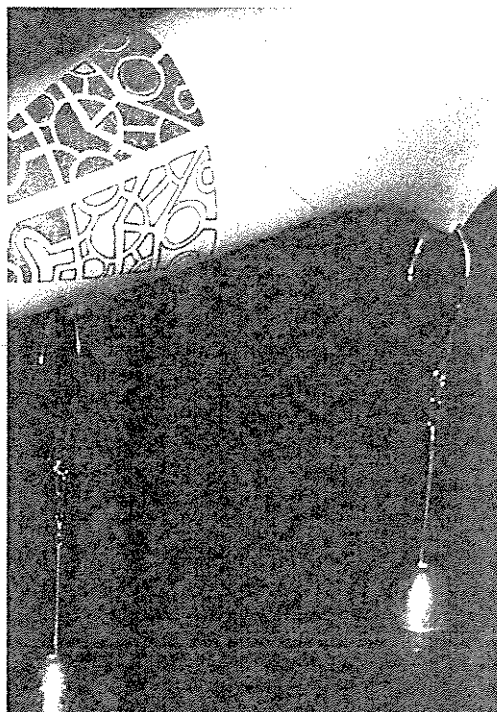
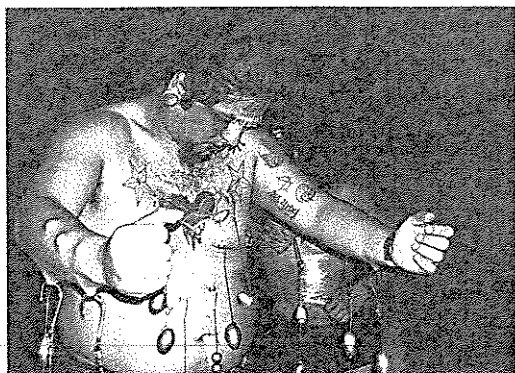
5 e 6. Introdução de ganchos: Freak Garcia recebendo ganchos aplicados por Luciano Iritsu



7; 8 e 9. Camarim: Filipe Espíndola
Thiago de Almeida
Freak Garcia



10; 11; 12 e 13 Costura de Lábios: Thiago de Almeida recebendo costura de Luciano Iritsu.



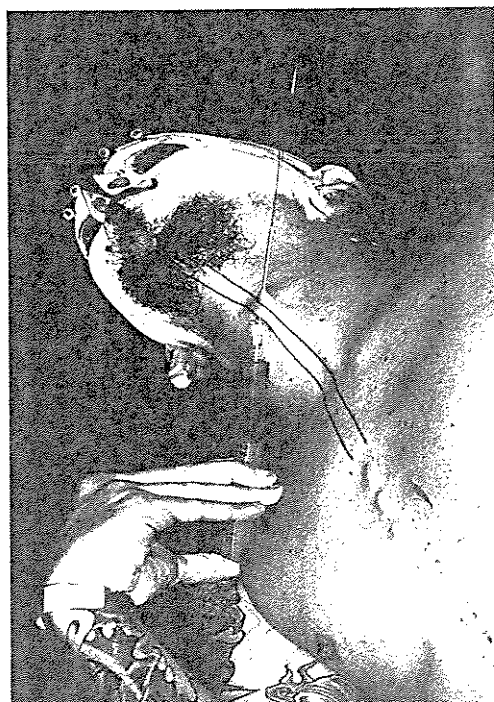
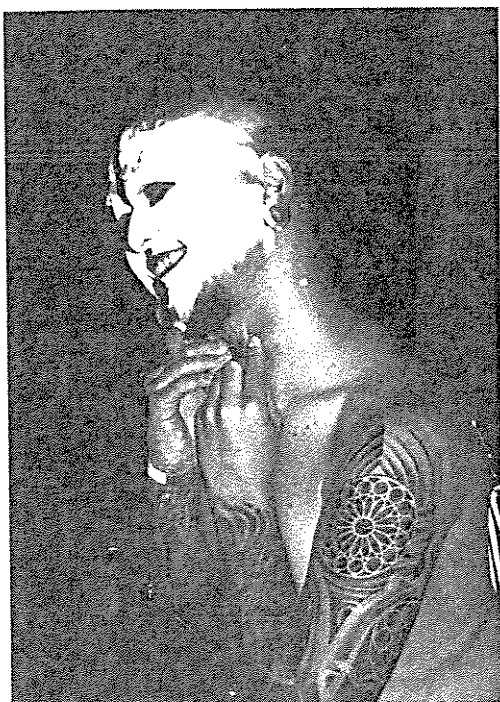
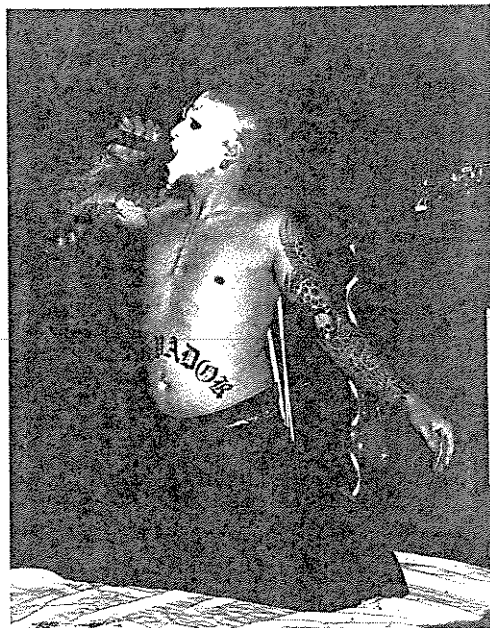
14. introdução de Anzóis: Thiago de Almeida recebendo anzóis de Luciano Iritsu.

15. Anzóis e pesos: Thiago de Almeida

16 e 17. Thiago de Almeida e Miquel San Martín: performance



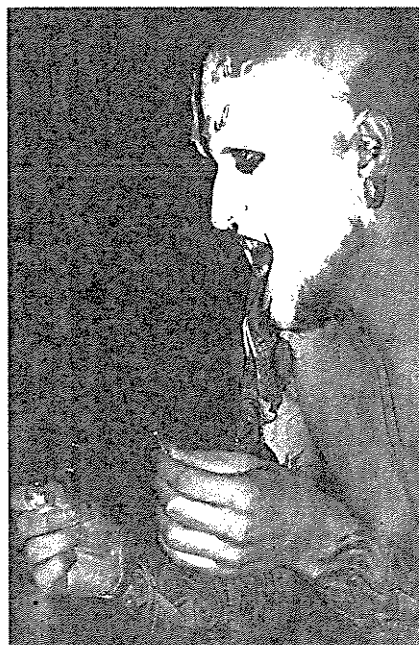
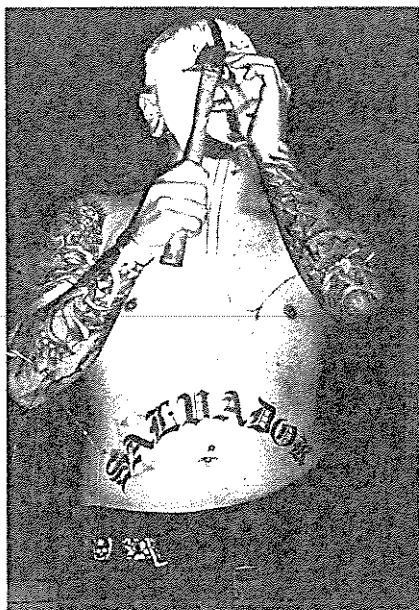
18. Entrada no palco: Freak Garcia (ao fundo Luciano Iritsu)



19 e 20. Vela em chama introduzida na boca: Freak Garcia

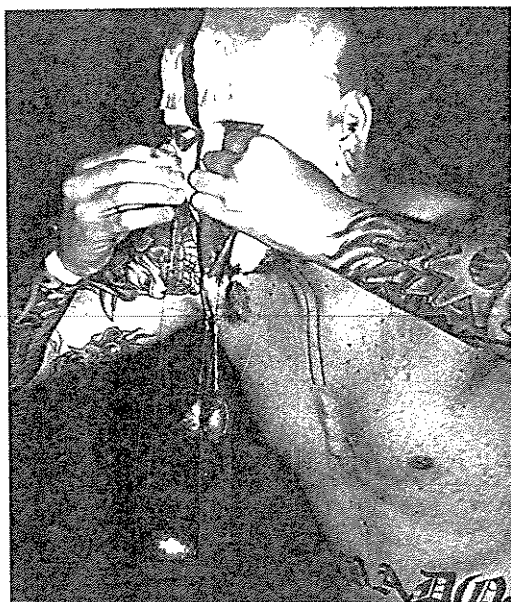
21. Seringa introduzida na pele na altura da garganta: Freak Garcia

22. Líquido espargido por seringa introduzida na pele na altura da garganta: Freak Garcia



23 e 24. Prego introduzido na narina: Freak Garcia

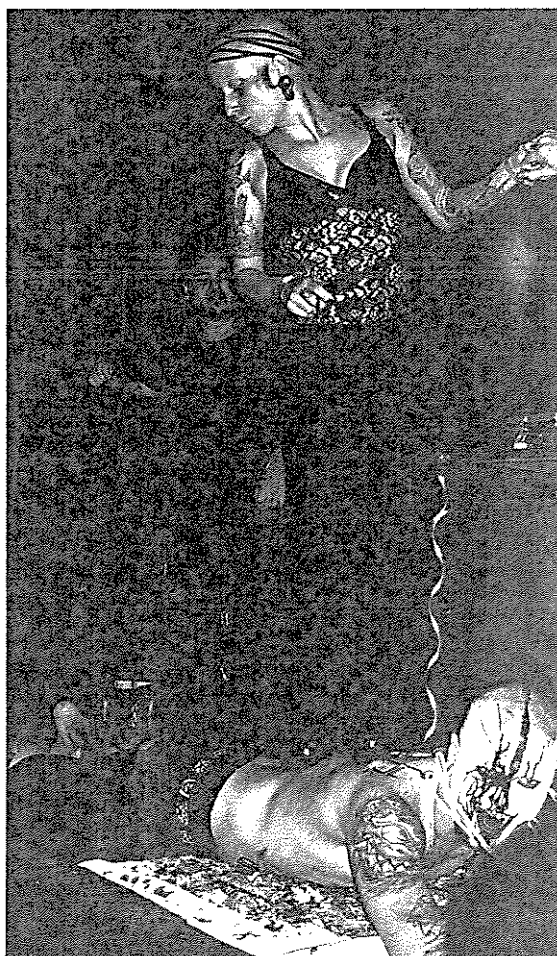
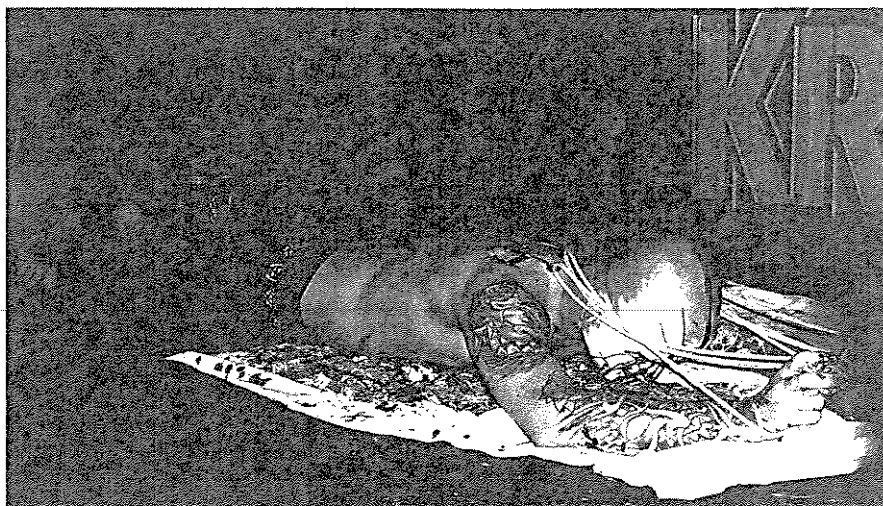
25 e 26. Anzóis, sustentando pesos, introduzidos no lábio superior: Freak Garcia



27 e 28. Anzóis, sustentando pesos,
introduzidos nas pálpebras: Freak Garcia
29 e 30. Agulha de tricô perfurando a face:
Freak Garcia



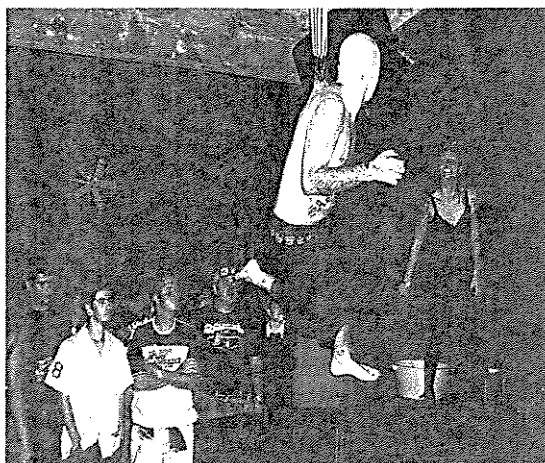
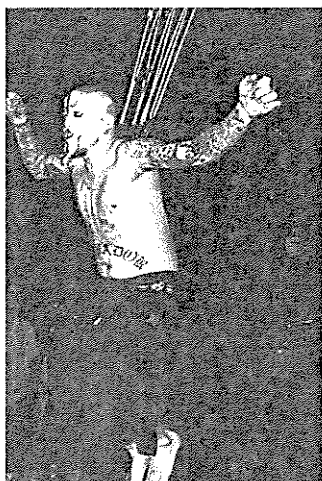
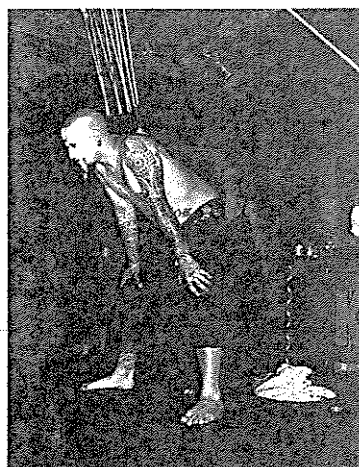
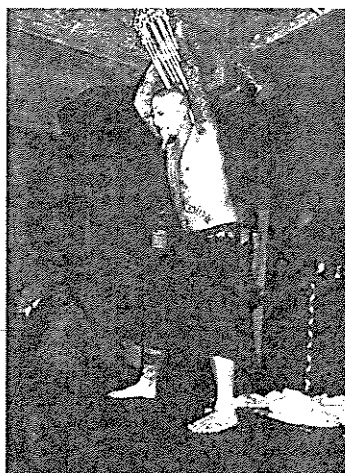
31. Agulha de tricô perfurando a face: Freak Garcia



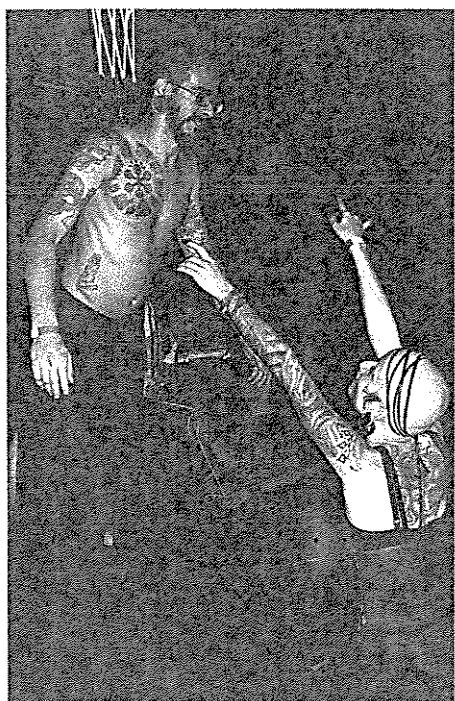
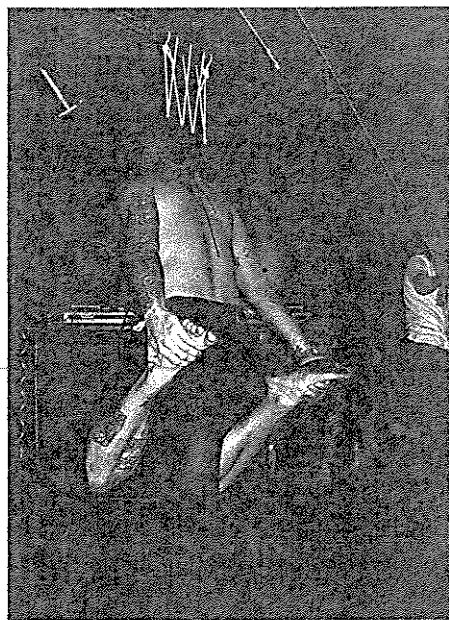
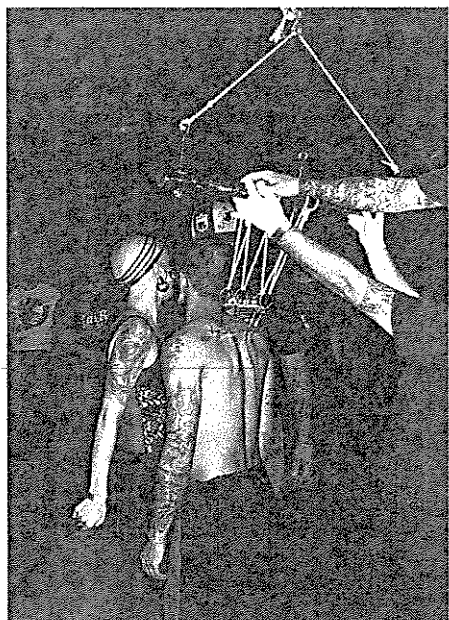
- 32. Cama de cacos de vidro:
Freak Garcia
- 33. Cama de cacos de vidro:
Freak Garcia e
Bruna Guedes



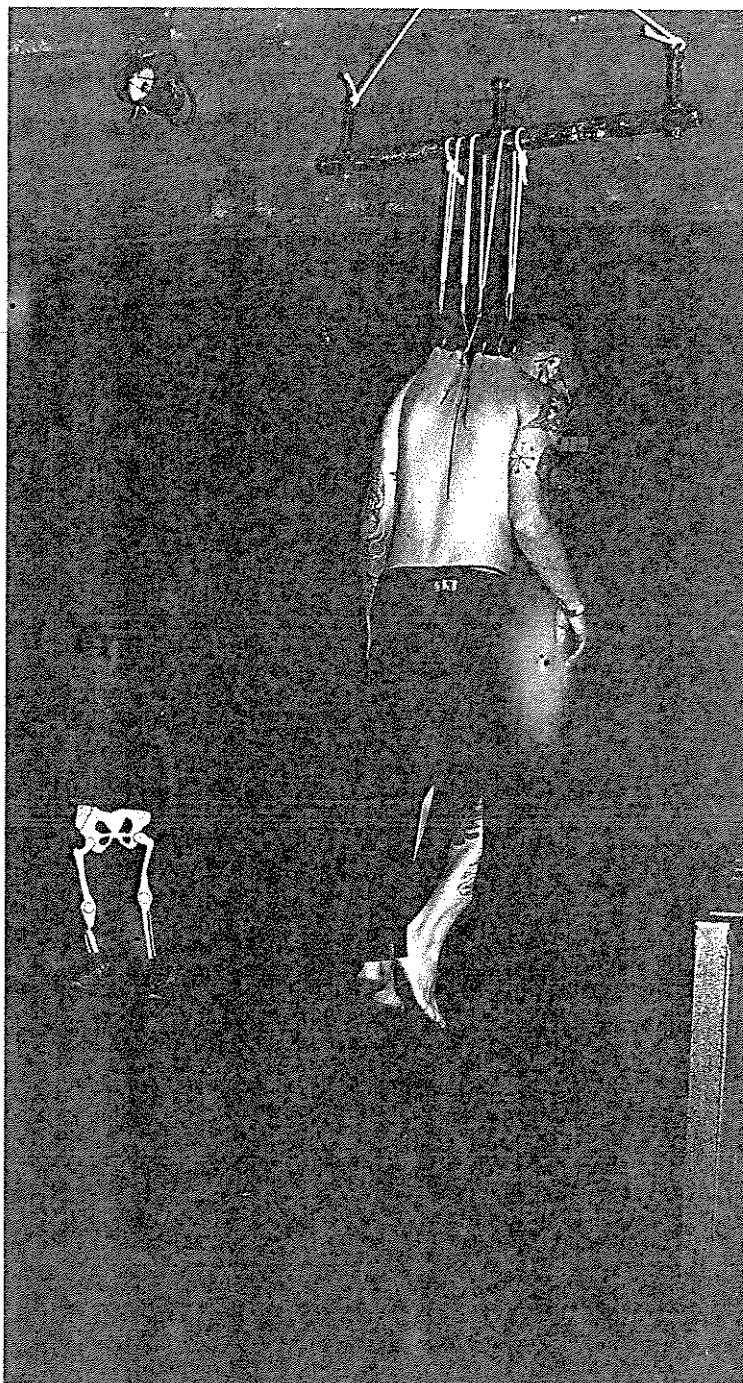
34. Freak Garcia



35; 36; 37; 38; 39 e 40. Suspensão:
Freak Garcia

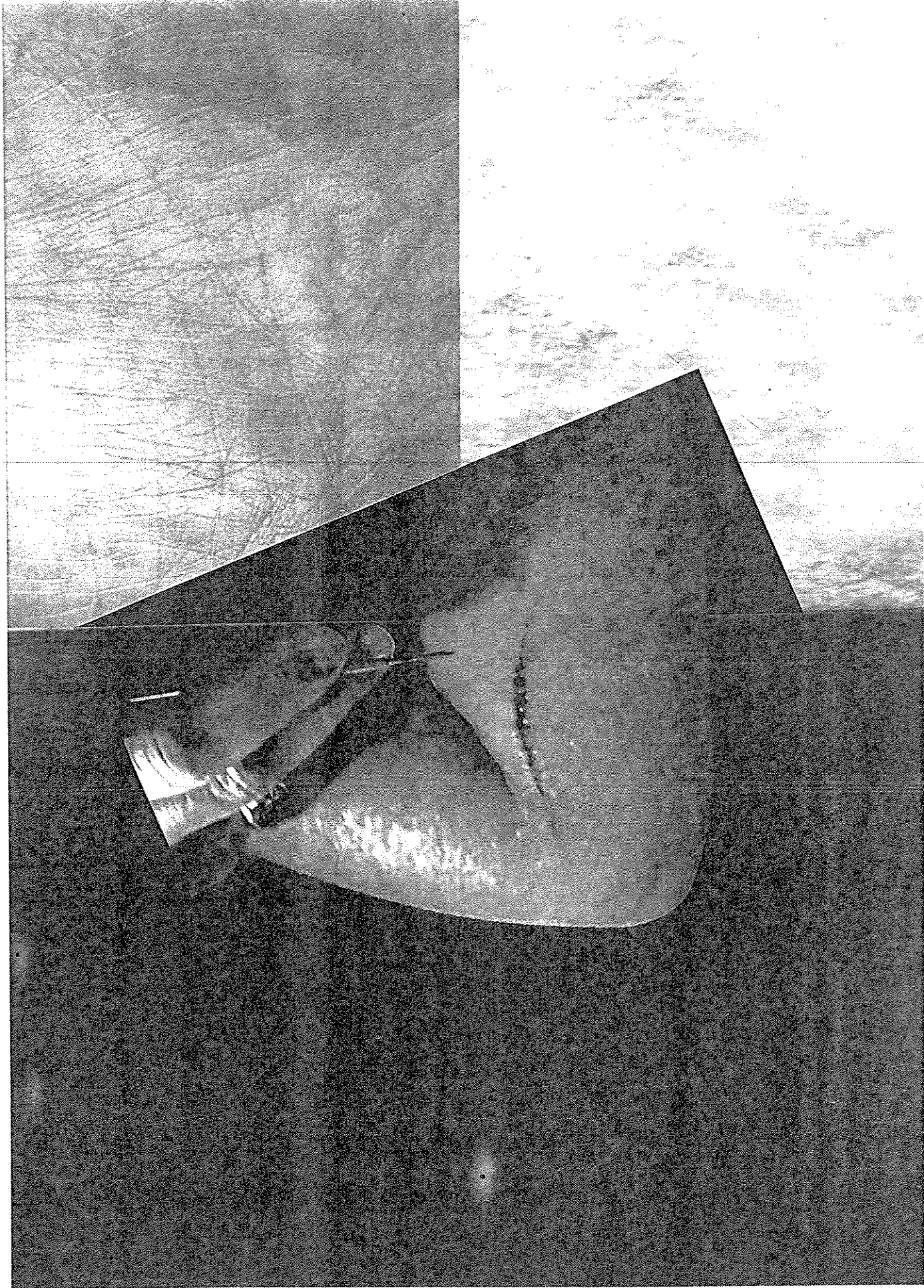


41. Suspensão: Filipe Espíndola e Bruna Guedes
42. Suspensão: Filipe Espíndola
43 e 44. Suspensão: Filipe Espíndola e Bruna Guedes



45. Suspensão: Filipe Espindola

Vermelhos Rastros - Fluxos e Refluxos que se Estendem em Diferentes Direções



“Pedras sonhando pó na mina
Pedras sonhando com britadeiras
Cada ser tem sonhos à sua maneira” ¹²⁰.

Quatro horas de projeção. Corpo imerso em uma tenda negra revestida de vermelho. Imagens ininterruptas que aguçam os sentidos. Movimentos repetitivos, fluxos e influxos. Pé, mão, saliva. Alternância entre elementos retirados, introduzidos, sobrepostos. Pêlo, pele, sangue; agulhas, bisturi, silicones; lama, couros, tinturas.

Humores que fluem em sentidos inversos e se misturam. Aquosos sobre a pele e de diferentes naturezas sob esta.

Caminhos impostos ou sugeridos que dentro se abrem.

A experiência de assistir seqüencialmente dezessete vídeos sobre performances focadas nas potencialidades do corpo e produzidas entre as décadas de 1960 e 1990¹²¹, nas quais corpo e arte se encontram, se contaminam e se transpassam evocou novos percursos e legitimou alguns outros. Seja através de gestos atemporais - desenvolvidos em ritmos alterados; seja pelo processo das funções orgânicas; seja pelas ações do tempo e dos elementos da natureza; seja por assumir uma posição de risco ou de objeto; seja por fazer emergir - harmonicamente ou não - dualidades intrínsecas à

¹²⁰ Música *Noite Severina*. Lula Queiroga e Pedro Luis. CD Vagabundo - Ney Matogrosso e Pedro Luis e A Parede. Produção: João Mário Linhares e Carlos Martau. Lançamento Universal Music.

¹²¹ Mostra de vídeo-arte *Endurance/Limite*. Realização: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, através da sua Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia. De 09 de novembro a 11 de dezembro de 2005. Local: Jardins do DMAE - Rua 24 de Outubro, 200, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

espécie, à cultura e ao período; seja como sinal de protesto, de alerta, de consagração; seja pelo erotismo; seja pelo prazer, pelo sofrimento, pela dor.

Apresentado em carne e osso, como centro de interferências artísticas, o corpo humano passa a representar um novo espaço e a vivenciar várias novas possibilidades. Do privado para o público. Da criação perfeita para objeto passível de mudanças e desejoso de transcendência, não apenas mental e espiritual como também física.

Dentre os vídeos apresentados, dois em especial destacam-se por confluírem mais diretamente com os tipos de interferências corporais aqui tratadas. São eles: *Mitchell's Death*¹²², de Linda Montano e *Autopsy*¹²³, de Bob Flanagan e Sheree Rose. Este, assim como era freqüente nas performances realizadas durante três décadas, quando não eram deixadas marcas “definitivas” nos corpos dos artistas, é o único desta mostra em que o *performer* utiliza adornos e marcas corporais adquiridas espontaneamente para desenvolver sua performance.

O primeiro desses vídeos, que relata todo o processo vivido pela artista quando da morte de seu ex-marido, desde a notícia dada por uma ligação telefônica até o reconhecimento de seu corpo, baseia-se na descrição do fato - feita pela entonação de um cântico - e na busca de aliviar a dor por ele causada - realizada com o uso da acupuntura.

Canto que se estende por toda a obra seguido de finíssimas agulhas aplicadas sobre a face. Emissão, imissão de sons e hastes que, na mão dupla,

¹²² Montano, Linda. *Mitchell's Death*. Vídeo-arte, 1978, 22 minutos.

¹²³ Flanagan, Bob; Rose, Sheree; Dick, Kirby. *Autopsy*. Vídeo-arte, 1994, 16 minutos.

do trânsito entre o dentro e o fora, amalgamam razão e emoção na busca da superação da dor.

Performance/catarse, na qual a imagem, despertada pela introdução das agulhas na face da *performer*, representa a busca pelo alívio da dor emocional através de estímulos capazes de proporcionar dores físicas. É importante ressaltar que, mesmo para pessoas que já passaram por uma sessão de acupuntura, ou para as que conhecem seus fundamentos, a imagem da aplicação das agulhas evoca, num primeiro momento, a sensação de grande dor.



Still from "Mitchell's Death" 1978

1. Linda Montano

O segundo, realizado pelo casal Bob Flanagan e Sheree Rose, focaliza-se no trinômio erotismo, vida e morte e faz parte de uma série direcionada à temática sadomasoquista.



2. Bob Flanagan e Sheree Rose

Portador de fibrose cística - doença degenerativa, geneticamente transmitida, que afeta os pulmões e o estômago e, comumente, leva ao óbito no início da adolescência - Bob Flanagan¹²⁴ valeu-se de várias das técnicas pertencentes às sete categorias - classificadas por Fakir - de jogos com o corpo para amenizar os sintomas e as conseqüências causados por tal moléstia. Em sua relação com Sheree Rose¹²⁵, que durou vários anos, Flanagan ocupava o lugar de escravo. Rose, como dominadora, era quem impunha as regras e definia as práticas às quais o corpo de Flanagan se submeteria.

Ao escravo cabe obedecer, acatar e executar as ordens e normas que lhe são impostas. Ao escravo cabe a submissão.

Dividindo o domínio sobre o corpo de Flanagan com Rose, a degenerativa doença. Como conseqüência desta, Bob permanece ininterruptamente ligado, através de finas cânulas introduzidas em suas narinas, a tubos de oxigênio. São elas que estabelecem seu fluxo com a vida.

¹²⁴ Bob Flanagan (1952-1996): escritor, comico e ator supermasoquista, conforme sua definição.

¹²⁵ Sheree Rose: fotógrafa, videomaker e performer.

Durante a performance, transcorrem por seu corpo, de maneira sucessiva e intermitente, elementos utilizados para amarrações, cortes, perfurações e penetrações.

Enquanto na performance de Linda as penetrações no corpo buscam a diminuição de uma dor de origem não física, na de Flanagan elas almejam reduzir os efeitos sofridos pela degenerescência causada pela doença.

Objetos sintéticos, de diversas formas e dimensões, inseridos, embutidos, encravados. Dores combatendo-se entre si. Corpo, campo de batalhas, desejos, superações.

Freud, em *Além do Princípio de Prazer*, aponta a importância que a existência de ferimentos físicos possui para amenizar processos psíquicos decorrentes de fortes experiências traumáticas.

“(…) um grande dano físico causado simultaneamente pelo trauma diminui as possibilidades de que uma neurose se desenvolva (...)”¹²⁶.

Ferimentos físicos/marcas corporais. Experiências traumáticas/rituais de passagem.

Sabemos que as práticas realizadas pelos *Modern Primitives* originam-se dos rituais de passagem praticados pelos membros das sociedades ágrafas e que esses rituais têm como determinantes os seguintes preceitos: ser uma coisa física, causar dor, verter sangue, mesmo que em pequena quantidade

¹²⁶ Freud, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*, Rio de Janeiro: Imago, 1998.

- ou pelo menos estar na eminência de que isso aconteça -, e preferivelmente deixar uma marca sobre o corpo. Se considerarmos esses rituais como experiências traumáticas, podemos supor que a marca deixada no corpo, adquirida, invariavelmente, através de um processo dolorido, não é apenas a lembrança física que fará o indivíduo ter sempre em mente a sua nova condição, mas também o registro da ação utilizada para amenizar a intensidade do processo psíquico decorrente da experiência.

Tanto as modificações corporais feitas nas sociedades ágrafas quanto as realizadas na nossa sociedade - que embora normalmente estejam longe de ser uma experiência traumática - atuam, algumas vezes, no sentido de aliviar um trauma anterior.

Em um poema, Flanagan propõe as razões para seus atos:

“Porque meus pais me amavam mais quando eu estava doente;
Porque nasci num mundo de sofrimento;
Porque render -se é doce;
Porque sou atraído por isso;
Porque dependendo disso;
Porque a endorfina no cérebro é uma espécie de heroína natural;
Porque aprendi a usar a minha medicina;
Porque era um bom menino quando a usava;
Porque vim a suportar isto tudo como um homem (...);
Porque nada é obtido sem dor (...);
Porque sempre se faz sofrer a quem se ama.”¹²⁷

¹²⁷ Buccioni, G. e Mugnani, M. *L'Automutilazione nella storia* in <http://www.matteomugnani.com/cutter.htm>. Tradução da autora.

Perché i miei genitori mi amavano anche di più quando stavo male;
Perché sono nato in un mondo di sofferenza;
Perché arrendersi è dolce;
Perché ne sono attratto;
Perché ne dipendo;
Perché le endorfine nel cervello sono una specie di eroina naturale; Perché ho imparato a prendere la mia medicina;
Perché ero un bravo bambino quando la prendevo;
Perché riesco a sopportare tutto questo come un uomo (...);
Perché niente si ottiene senza dolore (...);
Perché si fa sempre soffrire chi si ama.

Em um poema, Frida expõe parte de sua dor:

“Anos.
Esperando com a angústia
guardada, a coluna
partida, e o imenso olhar,
sem caminhar, pelo grande
caminho.
Movendo minha vida
enclausurada
em aço.
Diego!” ¹²⁸

Corpo indissociável da obra, independente da natureza desta: pintura ou performance. Dores, desenvolvidas ou adquiridas, vigorosamente expostas. Vários são os pontos que aproximam Frida de Flanagan ¹²⁹.



3 e 4. Filme Frida

¹²⁸ Kahlo, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Introdução: Carlos Fuentes; Comentários: Sarah M. Lowe. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 273.

¹²⁹ Frida/Flanagan é uma referência ao que Carlos Fuentes, no *Diário de Frida Kahlo*, sagazmente faz, quando brinca com as iniciais e associa Frida Kahlo a Franz Kafka. Tal associação será objeto do decorrer desse texto. Kahlo, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Introdução: Carlos Fuentes; Comentários: Sarah M. Lowe. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 24

Frida Kahlo, aos 18 anos, sofreu um acidente determinante de sua vida e obra. O ônibus onde se encontrava colidiu com um bonde. Na hora do desastre, seu corpo gravemente ferido - Frida sofreu fraturas na coluna vertebral; na pélvis; em uma clavícula; em várias costelas; no número de onze em sua perna, anteriormente atrofiada devido à poliomielite; os ossos de seu pé foram esmagados; seu ombro deslocado e foi penetrada nas costas pelo corrimão do ônibus, que irrompeu seu corpo e despontou na vagina - foi coberto de ouro em pó, derramado de um pacote carregado por outro passageiro, também pintor.

Sobre a pele rasgada, vermelhos e dourados se mesclam. Desenhos de profundos sentidos.

Sangue e ouro. Líquido e pó. Veículo da alma e detentor do calor vital, o sangue de Frida é tocado pelo ouro sob a forma de pó, sob a forma da “Força criadora”¹³⁰; é tocado pelo que, para os astecas, é “a pele nova da terra”¹³¹.

Sangue e ouro derramados, entremeados, confundidos. Mistura desordenada que funde tempos e evoca os rituais feitos para a divindade asteca Xipe Totec¹³², nos quais a pele substituta recobre a do executor, e não a da vítima sacrificial.

“(...) Xipe Totec, Nosso Senhor Esfolado, divindade da chuva, da primavera e da renovação, é igualmente o deus dos ourives. As vítimas

¹³⁰ Chevalier, J. e Gheerbrant, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, 17ªed., p.727.

¹³¹ *Ibid.*, p. 669.

¹³² Kahlo, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Introdução: Carlos Fuentes; Comentários: Sarah M. Lowe. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p.13.

oferecidas a esse deus sanguinário eram esfoladas, e os sacerdotes cobriam-se com sua pele, tingida de amarelo como a folha de ouro”¹³³.

Flanagan, Frida, Franz. Dores de diferentes naturezas agindo através de diferentes linguagens, sobre diferentes suportes. Corpos mutantes; metamorfoses imaginadas, representadas, concebidas. Ficção e realidade. Corpo de inseto/máquina de tatuar, colete ortopédico, tubo de oxigênio.

Marcas mapas das histórias pessoais. Traçados determinados, ora por elementos pertencentes à estrutura genética e/ou ao inconsciente do próprio indivíduo, ora por elementos externos a ele.

O primeiro destes “F”, acrescido à relação estabelecida por Carlos Fuentes, no *Diário de Frida Kahlo*¹³⁴, assim como os adeptos da *Body Mod*, trazem à materialidade orgânica criaturas pertencentes a esses três universos.

Tabus que a totens se misturam. Incisões que condenam, incisões que salvam. Espetáculos realizados a partir de temas de diferentes naturezas: sexual, médico, jurídico.

Flanagan, em suas performances com Rose, assim como os *performers* que participam de *Freak Shows*, utiliza-se, conforme já dissemos, dos instrumentos e das técnicas - apontadas por Fakir - como integrantes das sete categorias de jogos corporais. A principal diferença entre os dois, excluindo o caráter sadomasoquista do trabalho de Flanagan, é o fato de que, enquanto as

¹³³ Chevalier, J. e Gheerbrant, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, 17ªed., p. 669.

¹³⁴ Kahlo, Frida. *O Diário de Frida Kahlo*. Introdução: Carlos Fuentes; Comentários: Sarah M. Lowe. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p.24.

performances desenvolvidas no *Freak Show* são apresentadas ao vivo para o público, as de Flanagan são filmadas e reproduzidas por vídeo.

Cenários irreais, comportamentos insólitos, figuras improváveis.

“(...) no pequeno vale, profundo e arenoso, cercado de encostas por todos os lados (...)”¹³⁵.

Vale também pequeno, mas em nada arenoso. Cercado por montanhas cobertas por verdes dos mais variados tons e ladeado por pequenas quedas de águas cristalinas. No centro desse vale, implantado segundo regras específicas de posicionamentos, encontra-se a área destinada à Dança do Sol.

Ao invés da ilha, na qual a mortal inscrição na pele é executada pela máquina de Kafka, montanha. Mas também de difícil acesso. Chegar e partir da área envolta em mata são atividades que só podem ocorrer durante o dia, que só podem ocorrer sob a luz do sol.

Protegido de estranhos, circundado por um pequeno muro feito de pedras, encontra-se o círculo sagrado - local onde a Dança se desenvolverá.

Nele, cada objeto e sua localização no espaço possuem significações precisas, e exigem dos participantes atitudes, gestos e percursos igualmente precisos.

¹³⁵ Kafka, Franz. *Na Colônia Penal*. São Paulo: Brasiliense, 1986, 2ªed., p.31.

Por quatro dias, durante todo o período de sol, os participantes desta cerimônia - dançantes, apoio, cedro e tambor - se concentrarão dentro e ao redor desse círculo.

Cenário adornado, enfeitado, protegido pelas cores das quatro direções, que para os seguidores deste caminho estão assim associadas: vermelho: leste; preto: oeste; branco: norte; amarelo: sul.

Representante do portal do leste, o vermelho, além de ser usado para a feitura dos rezos ¹³⁶ dos que participam da Dança pela primeira vez, é também utilizado para a confecção da coroa, dos braceletes e das tornozeleiras de todos os dançantes.

Homens e mulheres trajam saias e, os que já os têm, exibem os quelóides adquiridos em cerimônias anteriores. Nos homens, as marcas adquiridas ocupam a região peitoral e, caso já tenham se suspenso, também a das costas. Nas mulheres, a cicatriz é deixada nos braços.

Vestígio de um dano causado à pele, a cicatriz, origem do quelóide, é a marca comprobatória de que seu possuidor já passou pela experiência. A quantidade de quelóides, tanto no que diz respeito aos adquiridos no ato da oferenda de pele, como aos conquistados pela suspensão, é o registro inquestionável da quantidade de vezes que o caminho foi trilhado e a evidência visível da distinção e do conhecimento alcançados pelo dançante.

¹³⁶ Rezos – trouxinhas feitas, seguindo a cor determinada pelo número de anos que o dançante participa do ritual, com pequenos quadrados de tecido fino de puro algodão. Dentro de cada quadrado é colocada uma pequena quantidade de tabaco. Ao tabaco podem ou não ser acrescidas ervas como anis, erva doce, pétalas de rosa. Cada rezo representa uma intenção, exprime um pedido ou um agradecimento, evoca uma prece.

Locais consagrados/cenários; objetos de rito/objetos de cena; vestimentas/figurino.

A cerimônia sagrada da Dança do Sol e os *Freak Shows* possuem em comum, além das marcas corporais definitivas adquiridas por seus protagonistas, respectivamente dançantes e *performers*, o desejo desses protagonistas de superarem-se, de tornarem-se mais fortes, de conquistarem “poderes” só obtidos através da violação e implementação do corpo, seja por elementos externos a ele, seja por processos orgânicos de proteção e cicatrização.

Buscar tais “poderes” é um ato realizado e incentivado pelas mais diferentes culturas, desde as histórias compartilhadas à beira do fogo até as apresentadas em filmes de ficção científica. Sabemos que o núcleo dessas ações, que se repetem numerosas vezes em tempos e locais distintos, é o arquétipo, e que este tem no mito uma das suas formas de transmissibilidade. Sabemos também que, por sua vez, o mito é vivenciado pelo rito.

Partindo destes elementos, podemos dizer que enquanto a cerimônia/ rito de passagem da Dança do Sol, evoca o renascimento precedido da morte simbólica, as performances que compõem o Freak Show evocam o mito do herói. Resumidamente, a narração deste mito mostra que, a capacitação de um indivíduo, para que ele saiba como agir diante de situações e acontecimentos dotados de um grau elevado de dificuldade, é dada pelo anterior e profundo conhecimento que ele deve ter de si próprio, de suas forças e de suas fraquezas. Normalmente, no início de seu percurso o herói é amparado e orientado por figuras que já possuem os especiais “poderes”.

Ritos de passagem e o mito do herói: ambos, para realizarem-se, necessitam que renascimentos ocorram; ambos relacionam-se com o tema do sacrifício.

Eventos tão distintos e tão similares, tanto na forma como se apresentam como nas sensações, nas tensões e nos conflitos que despertam.

Renato Cohen, que na função de encenador chegou a trabalhar a questão do auto-conhecimento e da transcendência em conjunto com um xamã, em seu livro *Performance como Linguagem*, utiliza - para distinguir a relação criada entre o indivíduo/espectador e a cena estética [teatral ou performática] da relação criada entre o indivíduo/participante e a cena mítica - a graduação do distanciamento psicológico estabelecido entre os indivíduos e as cenas.

“Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na mítica uma vivência do real”¹³⁷. “(..) o que diferencia um modelo do outro é a gradação com que se apresentam essas relações”¹³⁸.

Na Dança do Sol, o que determina e estabelece - juntamente com o estar ou não dentro do círculo sagrado - os momentos que tais ou tais atos podem ou não ser efetuados é o som do tambor. Cada batida tem uma intenção. Cada canto evoca uma energia específica.

Sabemos que, ao longo da história, arte, magia e sagrado mantêm um movimento de aproximação e interpenetrabilidade. Vários são os elementos produzidos pela primeira com o intuito de cumprir especificidades relacionadas

¹³⁷ Cohen, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 122.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 123.

às últimas. Refiro-me aqui não apenas aos objetos pensados e desenvolvidos através das diferentes linguagens e técnicas artísticas, habitualmente empregados para representar entidades, contar histórias e difundir crenças, e aos objetos cuja presença e cujo uso são imprescindíveis para a realização de rituais mágicos ou sagrados realizados pelas mais diversas culturas, como também ao conjunto de elementos e gestos que, cuidadosamente reunidos e estrategicamente coordenados, podem ser utilizados para compor tanto ritos como espetáculos.

Um destes elementos, presente na maioria dos espetáculos e em muitos rituais, utilizado no *Freak Show* e na Dança do Sol, é a música. Executada durante os espetáculos, é ela que preenche os espaços, acolhe ou repudia espectadores, norteia movimentos, tempos e ações. Executada durante rituais xamânicos, para os quais é de suma importância, a música induz ao transe, efetua a cura, cria unidade entre os seres.

“A cura do xamã é obtida por meio da arte: por exemplo, mitologia e canto. ‘Quando começo a cantar’, disse o xamã Semyonov Semyon, ‘minha doença geralmente desaparece.’ E a prática do xamã também é por meio da arte: uma imitação ou representação, na esfera do tempo e do espaço, do mundo visionário de seu ‘arrebatamento’ espiritual”¹³⁹.

Durante a Dança do Sol todos os sentidos são aguçados. Ervas defumadoras, tabaco, cores e cânticos. Coreografias que mudam conforme a intenção de cada momento do ritual. O espetáculo da cerimônia seduz e, entre outras, ocasiona em nosso corpo a mesma incômoda sensação provocada

¹³⁹ Campbell, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 2003, p.219.

pelas performances de Flanagan e pelas apresentadas no *Freak Show* e que, Segundo Bataille - conforme dito anteriormente - não pode ser negligenciada: a náusea, esta função visceral, que insurge quando a intensidade de uma dor física ou emocional atinge o limite do maximamente suportável.

Oferendas de pele, fluxos de sangue, suspensões, marcas corporais... do círculo sagrado ao palco de uma casa noturna.

Vibrações sonoras, visuais, táteis. Batidas ritmadas. Rezos, coroas, braceletes, tornozeleiras, palco, sangue. Cor tecelã, urdidura de vida e morte. Vermelho entrelace que percorre, entremeia, alinhava. Música e cor congregam círculo e palco, e evocam em um a presença do outro.

As principais diferenças, além do intuito e dos locais onde as suspensões aqui citadas são realizadas, ocorrem na forma como elas se dão e nos materiais utilizados para sua execução.

Enquanto na Dança do Sol o dançante é suspenso por, no mínimo, quatro vezes seguidas e o período de cada uma destas vezes é curto - a maioria não chega a cinco minutos -, nas performances a suspensão ocorre uma única vez e dura aproximadamente quarenta minutos - podendo durar mais ou menos tempo, dependendo do indivíduo e da posição em que foi suspenso.

As marcas - quelóides - deixadas no caso da primeira, pelo posterior e obrigatório rompimento da pele, são imperceptíveis no caso da segunda, na qual a pele, detentora de marcas e adornos adquiridos em outras práticas, não se rompe.

Outra diferença importante diz respeito ao sangue - presença constante na Dança do Sol e rara nas performances - e à forma como ele é recebido. Por mãos nuas no caso da primeira e por acéticas luvas cirúrgicas no caso da segunda.

Vermelho que verte, escorre, transpõe, irriga. Prenúncio de dores, que entrelaça ficção, sagrado, arte.

Há no humano a necessidade de se deparar com a dor. Mais do que isso, nas palavras de Berlinck, "(...) o humano habita na dor. Não sentir dor coloca o humano num radical desamparo"¹⁴⁰.

Toda dor é uma ruptura. Ruptura física de pele, ossos, cartilagens ou psíquica de sentimentos, crenças, convicções. Toda dor é uma ruptura que, conforme Freud, se estende do físico ao psíquico e vice-e-versa, e que ao estender-se urde um ao outro.

Ainda segundo Freud, é pela dor inaugural que o homem deixa sua condição pré-humana, definida pelo estado nirvânico, silencioso e não dolorido.

Na arte, quando existente - independentemente da linguagem utilizada para sua confecção - a sensação de dor despertada pela observação da obra, variável em extensão e intensidade, atua unificando de modo imediato obra e espectador.

¹⁴⁰ Berlinck, Manoel Tosta. "A Dor" in Berlinck, Manoel Tosta (org.). *Dor*. São Paulo: Escuta, 1999, p. 09.

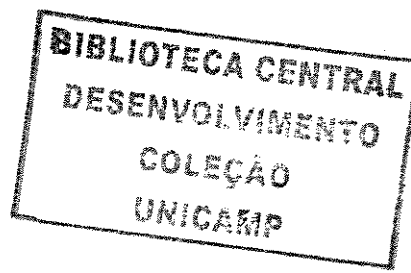
Quando o suporte da obra detentora e depositária de tal sensação é o corpo humano, o estender-se desta resulta em emaranhar não só, conforme ocorre com as obras feitas em suportes não-orgânicos, obra e espectador, como também em enredar, nesta trama, na figura do artista responsável por sua criação, a identificação com a espécie.

Tanto a proximidade do espectador com o indivíduo adepto da *Body Mod*, durante uma apresentação, como a do transeunte com este mesmo indivíduo, durante o desenvolvimento de atividades cotidianas, se dá pela dor, pela ruptura da pele, da similaridade que faz a espécie reconhecer-se como tal, pela ruptura da identidade coletiva, social, cultural. Tal ruptura, criadora de fendas irreparáveis em quem a vê, desperta sensações que tendem à náusea, à repulsa.

Curiosamente, os adeptos da *Body Mod*, protagonistas dessas rupturas, embora percebidos por muitos como causadores de “horror”, adquirem, nos dias de hoje, uma espécie de licença, de incentivo, até mesmo de obrigatoriedade de constantemente realizarem novas intervenções.

Espera-se e cobra-se destes indivíduos uma constante renovação. Deposita-se neles o desejo de ininterruptas modificações, que de preferência surjam e se estabeleçam como o superlativo das anteriores: maiores formatos, maiores ousadias, maiores intensidades de dor e de prazer.

Corpo suporte, objeto de repúdio, fascínio, excesso. Imã para o olhar.



Modificações que permanecem a maior parte do tempo expostas costumam atrair para seus portadores olhares, indagações e opiniões. A quantidade de vezes e a frequência com que essas abordagens ocorrem, desagradavelmente, embutem nos corpos destes indivíduos o caráter de que eles são algo público.

Homo sacer, soberano da idade média, devoto sobrevivente, vítima sacrificial. Respeitando as diferenças sociais, culturais e temporais, e as determinações e implicações jurídicas e religiosas que cada uma destas figuras suscita ou conclui, e considerando os adeptos da *Body Mod* similares a estes, podemos dizer que todos estes seres, viventes e viandantes em zonas nebulosas e em áreas de entremeios, exercem, nos seus respectivos tempos, papéis de receptor e de catalisador, nos quais indícios, rudimentos e formas explícitas, tanto de exercer, como de sofrer atos de violência, se polarizam e se dissipam.

Com raríssimas exceções, das figuras apontadas à cima, somente os adeptos da *Body Mod* adotam uma nova pele por vontade própria.

O ato de adotar uma nova pele, de adquirir espontaneamente marcas corporais, tanto as feitas publicamente - como é o caso das executadas na cerimônia sagrada da Dança do Sol ou nas performances contemporâneas - como as obtidas de forma particular, é um acontecimento sempre festejado.

Brincar, brincadeira, brinquedo. Nas sociedades originárias destas práticas, a forma como os indivíduos apropriam-se de seus corpos e se relacionam, tanto com o próprio, como com o dos outros, compreende, na maior

parte do tempo, práticas de embelezamento e jogos de contato. Nelas, diferentemente do que normalmente ocorre na sociedade contemporânea, o corpo é o centro de todos os acontecimentos, ele é o instrumento do brincar, do fazer, do transcender. Nelas, sensações e emoções são livremente expressas por este através do gestual, e neste através de adereços. Vale a pena lembrar que Fakir Musafar evidencia essa forma de se relacionar com o corpo e o caráter lúdico destas práticas, quando chama as técnicas que as propiciam de *Jogos com o Corpo*.

Nomenclaturas incompreensíveis, técnicas singulares, práticas fora do comum, estéticas extraordinárias. Do pré-humano ao ser que não há... peles que induzem a espessas profundezas.

Turvos que nas superfícies se impõem. Conforme Bauman ¹⁴¹, todas as sociedades produzem e necessitam de estranhos. São eles que quebram o tédio, o protocolo, a mesmice das organizações, o padrão dos comportamentos. São eles que introduzem o novo, revigoram os sentidos, reinventam os percursos, extasiam os não-estranhos.

São eles, atualmente, entre outros tantos, os possuidores de corpos receptáculos, criados através de nichos escavados na pele. Corpos resguardos de inscrições que, por encerrarem em si meandros inacessíveis à lógica racional, nem sempre são compreendidas por esta em toda sua potencialidade.

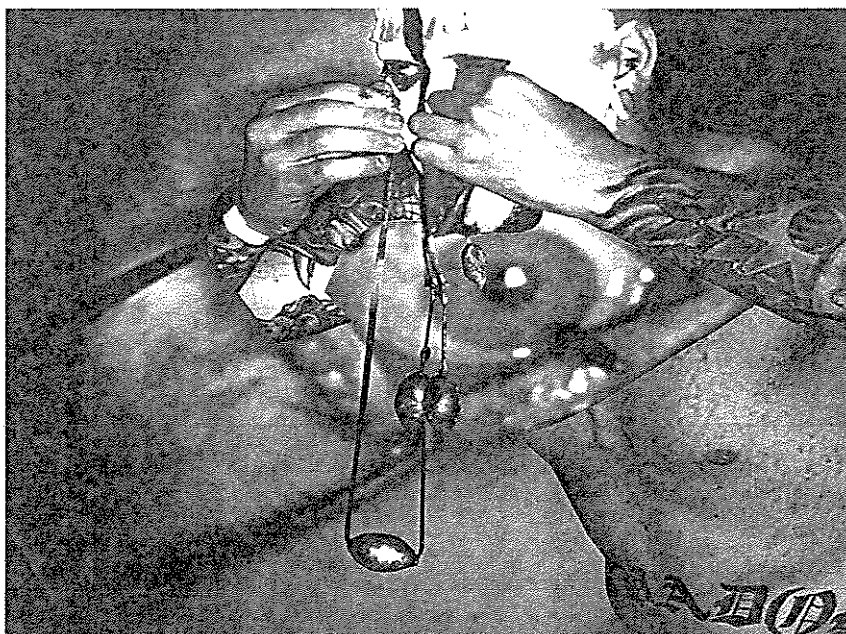
Impressões surpreendentes que causam admiração e horror. Estranhamento. Sentimento impulsor, guia do percurso, invólucro sob o qual

¹⁴¹ Bauman, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 27.

esse tema se abriga. Peles Fílmicas. Seres mesclados. Remotos vestígios que apontam para confluências e similitudes entre seres míticos, sagrados, ficcionais e biológicos, entre sacrifício e marcas corporais. Vermelhos rastros - fluxos e refluxos que se estendem em diferentes direções.

Estranhamento... sentimento que torna, volta, recorre. Alinhavo de reinos. Sutura de peles. Linha condutora de caminhos que aqui não se encerram.

Imagens - Composição 2



1. Filme Laranja Mecânica / Freak Garcia
2. Filme Amnésia / Thiago de Almeida / Miguel San Martin

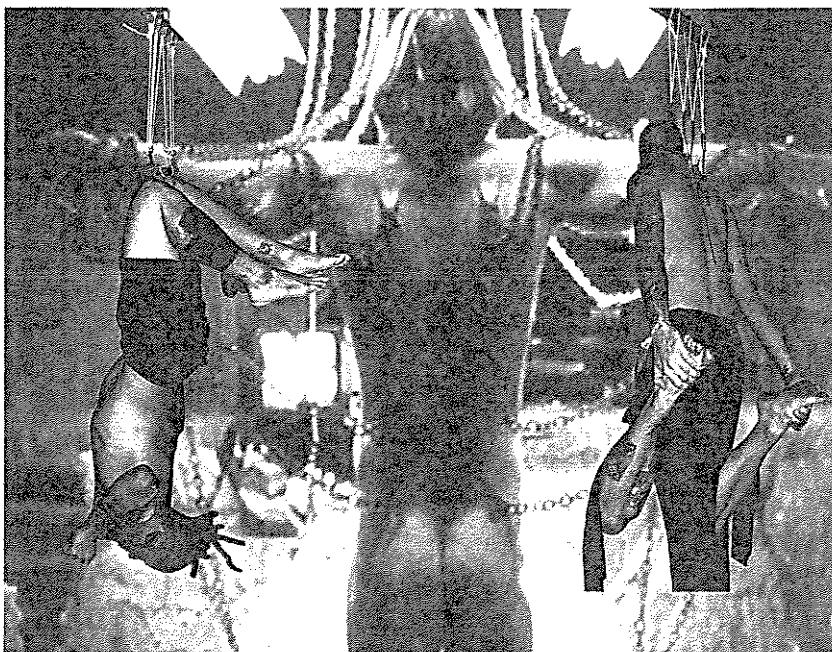


- 3. Filme Gataca / Freak Garcia
- 4. Filme Blade Runner / Freak Garcia

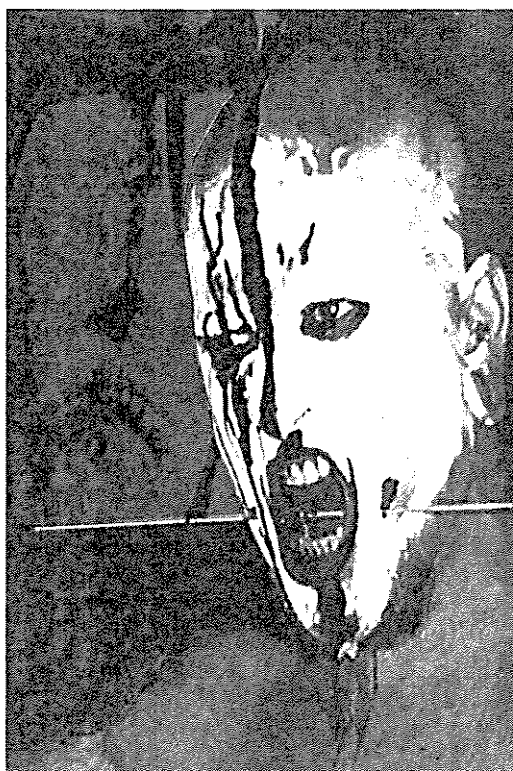


5. Filme O Silêncio dos Inocentes / Freak Garcia

6. Filme Dragão Vermelho / Filipe Espíndola / André Lemgruber



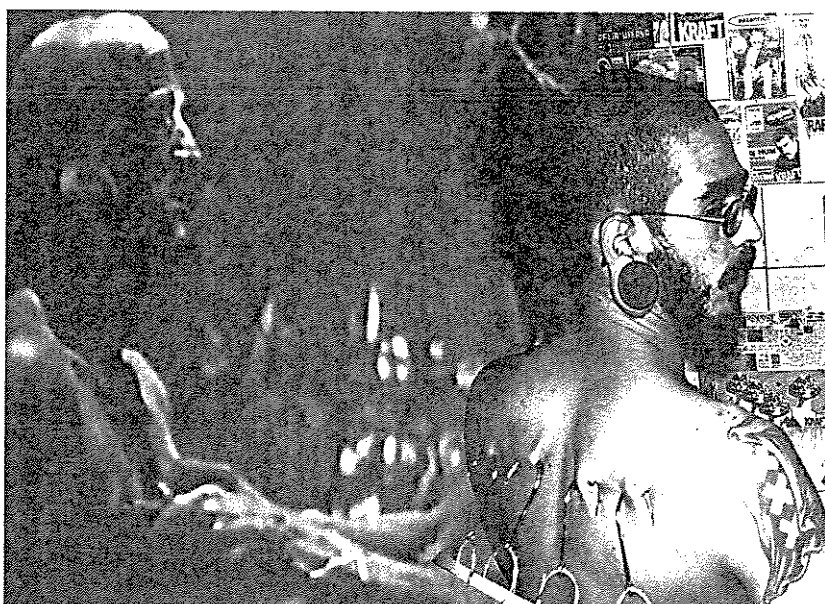
7. Filme A Cella / Thiago de Almeida
8. Filme A Cella / Freak Garcia / Filipe Espíndola



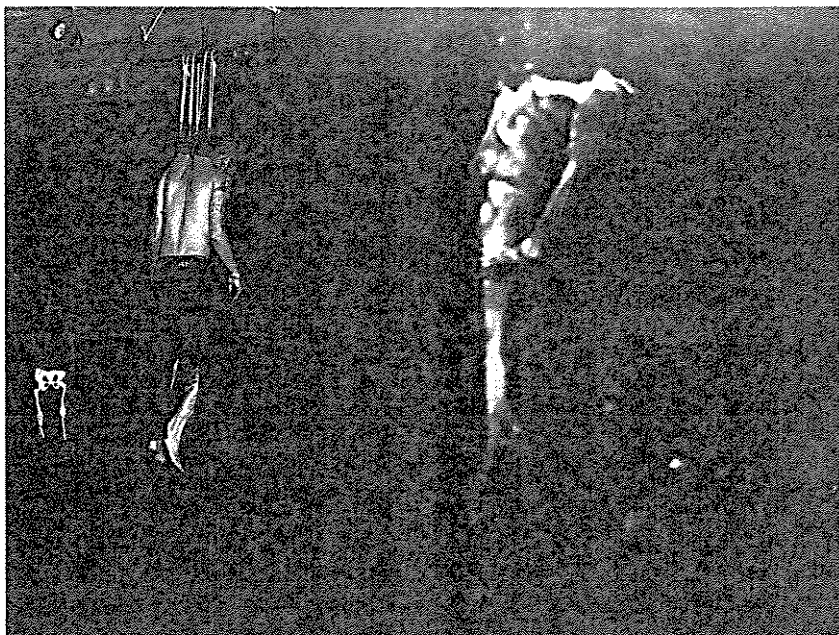
- 9. Filme Stigmata / Thiago de Almeida
- 10. Filme Stigmata / Freak Garcia



11. Filme A Outra Face / Freak Garcia
12. Filme A Professora de Piano / Freak Garcia



13. Filme Secretária / Bruna Guedes / Filipe Espindola
14. Filme Um Homem Chamado Cavalo / Filipe Espindola



15. Filme Um Homem Chamado Cavalo / Filipe Espíndola
16. Filme Abril Despedaçado / Filipe Espíndola

Aposto

O que, ao soar daquele bip poderia significar o "fim da festa" significava, com o passar do tempo, o início de novas possibilidades. Claro que uma vez ou outra preferia continuar no local onde estava, mas, mesmo nesta circunstância, não me era de todo mal seguir para o hospital.

Prédio imenso, com largos corredores silenciosos, todos em tons pastéis... gelos, verdes, azuis. Os cantos, não havia; tudo era levemente arredondado: pisos que emendavam nas paredes que emendavam nos tetos. Cômodos que em si podiam se transformar em bolhas flutuantes.

Estando lá, o percurso infalivelmente seguiria uma das três alternativas. A mais comum era ficar na secretaria desfrutando de uma enorme pilha de papéis amarelos. Não um amarelo qualquer, um amarelo forte, intenso, que exigia uma certa responsabilidade e um certo cuidado. Pra mim, aquela tonalidade era requisito de sua especificidade: separar e proteger as chapas de radiografia ainda não utilizadas.

Sobre aquelas folhas duplas, de tamanhos variados, que se abriam ao meio e que, assim como o prédio, também tinham os cantos arredondados, não se podia desenhar qualquer coisa.

Sempre voltava para casa com um estoque do precioso suporte. Um dia, junto com as folhas, ganhei uma caixa, cuja abertura não era como a da maioria das caixas. A tampa saía pela lateral. Deslocava-se como uma engrenagem. A caixa, agora grande e de papelão, era igual àquela pequena e metálica que pertencia ao meu avô. Caixa de lâminas de barbear. De similar, além da estrutura da tampa, a coloração que tendia para o amarelo... dourado.

O segundo caminho era o que menos gostava. Sorte que só acontecia quando a situação era realmente grave. Percurso longo que, identificado pelo estreitamento do corredor e pela súbita mudança de luz que ocorriam assim que passávamos pela entrada do pronto-socorro, desembocava na "casa das freiras". Nela não tinha tesouros, somente bombons.

O terceiro era pura mágica. Seguia com meu pai até o seu destino. Somente lá nos separávamos. Ele, antes de desaparecer atrás de uma das cortinas me desvendava possibilidades maravilhosas... Dentro daquele espaço bolha, sobre a bancada de uma pia - que só me era possível alcançar com o auxílio de uma escadinha de dois degraus - encontrava-se uma bacia com água e um ou dois, dependendo do tempo que demandaria cuidar daquele paciente, rolinhos de gesso. Era o

paraíso!!! Lá ficava eu, entre meus quatro e seis anos, esculpindo "hominhos" de gesso.

Mas nem tudo acontecia no hospital. Tinha também o quintal. Chão de terra batida, canteiros que se erguiam delimitados por tijolos. Árvores, folhas, galhos, flores.... pedregulhos, areia. Mundo contendo e cercado por texturas sem fim que, através da ação do tempo, se apresentavam, ora claramente no reboco e na sua falta, ora sorrateiramente sob uma fenda, uma fresta, um furo.

Assim como o muro que cercava o terreno, as paredes da casa contida nesse quintal eram telas de infinitos desenhos.

Aos seis anos, as formas com que eu adquiria conhecimento foram substituídas. Do quintal às salas de aula, do desenho à escrita, do maravilhoso papel amarelo às folhas pautadas dos cadernos... abruptas mudanças de difícil adaptação.

Paredes caiadas, cômodos bolhas, aberturas e vedações, texturas e desenhos. Saberes experimentados, vivenciados e apreendidos por todos os sentidos. Memórias impressas, impregnadas de magia...

Fascínio constante que, diferentemente da imposição sofrida aos seis anos, me levou aos dezoito cursar a faculdade de arquitetura.

Os papéis voltavam a ser interessantes. Não só amarelos, mas de todas as cores, gramaturas, tamanhos e formatos. Desenhos, maquetes, pinturas, fotografias, esculturas. O "hominho" saiu do gesso, ganhou carne, pele, ossos e sangue. A bolha flutuante, agora casa, escola, praça, era moldada segundo a necessidade desse ser, agora homem, mulher, criança.

A parede se transformou em tela, as rachaduras em tinta. Imagens recorrentes que, desde então, se estendem e se mesclam entre construções, pinturas, fotografias e escritos.

Bibliografia:

AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua I*, Belo Horizonte: Ufmg, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BATAILLE, Georges. "Sacrifícios e Guerras dos Astecas" in *A Parte Maldita – Precedida de "A Noção de Despesa"*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERLINCK, Manoel T. "A Dor" in Berlinck, Manoel Tosta (org.). *Dor*. São Paulo: Escuta, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Globo, 1996.

BRETTON, David Le. *Adeus ao Corpo*. Campinas: Papirus, 2003.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*. 6ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CASO, Alfonso. *El Pueblo Del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O Xamanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. "O Estranho". in *Obras Completas Vol.XVII.(1917 - 1919) História de uma Neurose Infantil e outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. pp.237- 269.
- _____. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. *Casos Clínicos I*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GERARD, Max. *Dali...Dali...Dali...*, Barcelona: Blume,1983.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HALL, James A. *Jung e a Interpretação dos Sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- HEUZE, Stéphanie (sous la direction). *Changer le Corps?*, Paris: La Musardine, 2000.
- HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999.
- JACOBI, Jolande. *Complexo, Arquétipo, Símbolo*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JUNG, Carl. (Org.). *O Homem e seus Símbolos*. 15ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Memória Sonhos reflexões*. 22ª reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Na Colônia Penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O Castelo*. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KEIL, Ivete e Tiburi, Márcia (Org.). *O Corpo Torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- MARCIREAU, Jacques. *História dos Ritos Sexuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- MAUSS, Marcel e Hubert, Henri. *Sobre o Sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

- MORAES, Eliane R. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NÉSPOLI, Eduardo. "Performance e Ritual: processo de subjetivação na arte contemporânea". in *Caderno da Pós-Graduação do Instituto de Artes*. Ano 6, Vol. 6, No. 1. 2002. pp. 108-113.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Segunda Dissertação" in *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o Ritual*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Fausto – Tragédia Subjetiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *O Eu profundo e os outros Eus*. 10ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologia digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- TARKOVSKI, Andreaei. *Esculpir o Tempo*. 2ªed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VALE, V. e Juno, A. *Tatuaggi, Corpo, Spirito*, Milão: Apogeo, 1994.
- VILLAÇA, Nízia. *Em Pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad / CNPq, 1999.
- VIRILIO, Paul. *A Máquina da Visão*. 2ªed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- ÉPOCA – revista semanal, edição nº259, maio de 2003.

Índice de Imagens

Capítulo 1: Peles Fílmicas - Considerações sobre Modificações Corporais e Cinema.

Composição: Fragmentos dos filmes pesquisados	
Fotos da autora	29
1. Filme Laranja Mecânica	
Direção: Stanley Kubrick. 1971, EUA.	
Com: Malcolm McDowell.	
Foto da autora	41
2 e 3. Filme Laranja Mecânica	
Direção: Stanley Kubrick. 1971, EUA.	
Com: Malcolm McDowell.	
Foto da autora	42
4 e 5. Filme Dogville	
Direção: Lars Von Trier. 2003, Dinamarca/EUA.	
Com: Nicole Kidman.	
Foto da autora	45
6 - 8. Filme Amnésia	
Direção e Roteiro: Christopher Nolan. 2000, EUA.	
Com: Guy Pearce.	
Foto da autora	48
9 e 10. Filme Amnésia	
Direção e Roteiro: Christopher Nolan. 2000, EUA.	
Com: Guy Pearce.	
Foto da autora	49
11. Pedro Rodrigues Filho	
Fonte: Revista Época - No. 259 de Maio de 2003. p. 62.	50
12 e 13. Filme Gataca	
Direção: Andrew Niccol. 1997, EUA. Com: Ethan Hawke.	
Foto da autora	51
14. Filme Blade Runner	
Direção: Ridley Scott. 1982, EUA.	
Com: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young.	
Fonte: ruthlessreviews.com/.../ b/bladerunnerdircut.html	53
15. Filme Blade Runner	
Direção: Ridley Scott. 1982, EUA.	
Com: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young.	
Fonte: www.lapanse.com/.../ versace_blade_runner3.html	53

16 - 19. Filme O Silêncio dos Inocentes Direção: Jonathan Demme. 1991, EUA. Com: Anthony Hopkins; Ted Levine. Foto da autora	56
20 e 21. Obra Pelateria Nicola Costantino. Obra apresentada na XXIV Bienal de São Paulo. Fonte: http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nac/enacargcost03a.htm	57
22. O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida com o Sol. William Blake. Fonte: www.faculty.de.gcsu.edu/~rviau/grotesqueart.html	59
23 - 25. Filme Dragão Vermelho Direção: Brett Ratner. 2002, EUA. Com: Anthony Hopkins; Edward Norton; Ralph Finnes. Foto da autora	61
26 e 27. Filme A Cela Direção: Tarsem Singh. 2000, EUA. Com: Vicent D'Onofrio. Foto da autora	63
28 - 32. Filme A Cela Direção: Tarsem Singh. 2000, EUA. Com: Vicent D'Onofrio. Foto da autora	64
33 e 34. Filme A Cela Direção: Tarsem Singh. 2000, EUA. Com: Vicent D'Onofrio. Foto da autora	65
35 - 37. Filme Stigmata Direção: Rupert Wainwright. 1999, EUA. Com: Patricia Arquette; Gabriel Byrne. Foto da autora	66
38 - 41. Filme Stigmata Direção: Rupert Wainwright. 1999, EUA. Com: Patricia Arquette; Gabriel Byrne. Foto da autora	68
42 - 44. Filme A Outra face Direção: John Woo. 1997, EUA. Com: John Travolta; Nicolas Cage. Foto da autora	73
45 e 46. Filme A Professora de Piano Direção: Michael Haneke. 2001, França. Com: Isabelle Huppert; Benoît Magimel. Foto da autora	75

47 - 49. Filme Secretária

Direção: Steven Shainberg. 2002, EUA.
Com: Maggie Gyllenhaal; James Spader.
Foto da autora

77

50- 52. Filme Um Homem Chamado Cavalo

Direção: Elliot Silverstein. 1970, EUA.
Com: Richard Harris.
Foto da autora

79

Imagens - Composição 1

1. Filmes: Laranja Mecânica / Dogville

Fotos da autora

85

2. Filmes: Laranja Mecânica / A Cela

Fotos da autora

85

3. Filmes: Gataca / Amnésia

Fotos da autora

87

4. Filme Amnésia / Pedro Rodrigues Filho

Fontes: Fotos da autora e Revista Época - No. 259 de Maio de 2003. p. 62.

87

5. Filmes: Gataca / Blade Runner

Fotos da autora

89

6. Filmes: O Silêncio dos Inocentes / Dragão Vermelho

Fotos da autora

89

7. Filme Dragão Vermelho / O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida com o Sol.

Fontes: Foto da autora e www.faculty.de.gcsu.edu/~rviau/grotesqueart.html

91

8. Filmes: A Cela / Stigmata

Fotos da autora

93

9. Filmes: Stigmata / Secretária

Fotos da autora

93

10. Filmes: Stigmata / A Outra Face

Fotos da autora

95

11. Filmes: A Outra Face / O Silêncio dos Inocentes

Fotos da autora

95

12. Filmes: A Professora de Piano / Secretária

Fotos da autora

97

13. Filmes: Um Homem Chamado Cavalo / A Cela

Fotos da autora

97

Capítulo 2: Ser Mítico, Sagrado, Ficcional, Biológico - confluências e Similitudes.

Composição: sobre a obra *Iluminatus I* de H R Giger

Fonte: H R Giger ARh+, Paissagem Distribuidora de Livros Ltda., 2004.p.05. 101

1. Erik Sprague

Fonte:site:<http://bmeworld.com/amago/> 104

2. Horace Ridler sendo tatuado por George Burchett

Fonte: Vale, V. e Juno, A. *Tatuaggi, Corpo, Spirito*, Milão (Ed. Apogeo), 1994, p. 133. 104

3 e 4. Filme *Abril Despedaçado*

Direção e Roteiro: Walter Salles. 2001, Brasil.

Com: José Dumont ; Rodrigo Santoro.

Foto da autora 115

5 e 6. *Body Play*: Filipe Espíndola recebendo escarificação feita por André Lemgruber através de máquina de tatuagem.

Museu de Arte Contemporânea de Campinas – Junho 2004.

Foto da autora 123

7 e 8. *Body Play*: limões presos ao corpo através de anzóis e rosas costuradas ao corpo com linha cirúrgica. Performance baseada em um ritual indiano dos Shadús. Filipe Espíndola recebendo as interferências aplicadas por Thiago de Almeida. Clube Informal. Maio de 2005.

Foto da autora 124

9 e 10. *Body Play*: desenho feito com agulhas. Filipe Espíndola recebendo agulhas inseridas por André Lemgruber.

Galera de Arte da Unicamp. Novembro de 2001.

124

11 e 12. *Body Play*: espartilho feito com *piercings*. Bruna Guedes recebe o adereço de Filipe Espíndola.

124

13. Suspensão baseada no ritual xamânico da Dança do Sol.

Fakir Musafar e Jim Ward. Foto de Charles Gatewood.

Fonte: Vale, V. / Juno, A. *Tatuaggi, Corpo, Spirito*, Milão: Apogeo, 1994, p. 38. 125

14. Suspensão contemporânea.

Uma das posições utilizadas.

Fábio Luchiari.

Teatro de Americana. 2002.

Foto da autora

125

15. **Massagem pré - suspensão.**
Bruna Guedes massageando Diogo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 135
16. **Preparo do material utilizado para a suspensão.**
Mingo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 135
17. **Demarcação dos pontos a serem perfurados.**
Freak Garcia; Bruna Guedes; Filipe Espíndola
- Marcas feitas em Thiago de Almeida. Janeiro de 2005.
Foto da autora 135
18. **Preparação para o início das perfurações.**
Freak Garcia – Thiago de Almeida. Janeiro de 2005.
Foto da autora 135
19. **Introdução de ganchos.**
Filipe Espíndola – Thiago de Almeida. Janeiro de 2005.
Foto da autora 135
20. **Introdução de ganchos.**
Thiago de Almeida. Janeiro de 2005.
Foto da autora 135
21. **Introdução de ganchos.**
Freak Garcia. Janeiro de 2005.
Foto da autora 137
22. **Introdução de anzóis.**
Diogo recebendo anzóis aplicados por Mingo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 137
23. **Anzóis.**
Diogo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 137
24. **Ganchos.**
Freak Garcia. Janeiro de 2005.
Foto da autora 137
25. **Ganchos.**
Freak Garcia.
Boate Kraft, Campinas. Junho de 2004.
Foto da autora 137

26. **Anzóis.**
Rafael Rosa Grecco.
Boate Kraft, Campinas. Junho de 2004.
Foto da autora 137
27. **Amarração do indivíduo à estrutura base da suspensão.**
André Lemgruber; Filipe Espíndola - Fábio Luchiari.
Teatro de Americana. 2002.
Foto da autora 139
28. **Amarração do indivíduo à estrutura base da suspensão.**
Mingo preparando Diogo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 139
- 29 e 30. **Suspensão:** performance na qual a corda que tirará o indivíduo do chão está presa em ganchos inseridos às costas de um outro indivíduo.
Rafael Rosa Grecco suspenso por Freak Garcia.
Boate Kraft, Campinas. Junho de 2004.
Foto da autora 139
31. **Suspensão pelos joelhos.**
Freak Garcia. Janeiro de 2005.
Foto da autora 141
32. **Suspensão pelas costas.**
Thiago de Almeida. Janeiro de 2005.
Foto da autora
33. **Detalhe suspensão pelas costas.**
Diogo.
Studio Nômade. Agosto de 2004.
Foto da autora 141
34. **Suspensão pelas costas.**
Fábio Luchiari.
Teatro de Americana. 2002.
Foto da autora 141

Capítulo 3: Do sacrifício, das marcas corporais, da pele e suas mesclas - considerações sobre remotos vestígios

Composição: Digital da autora / Erik Sprague

O Sacrifício de Isaac - Rembrandt / O Silêncio dos Inocentes

Fontes: Fotos da autora; <http://bmeworld.com/amago/>;

www.flg.es/HTML/Obras_12/Elsacrificiodelsaac_12107.htm

145

1. O Sacrifício de Isaac Caravaggio Óleo sobre tela, 104 x 135 cm. Galleria degli Uffizi – Florença. Foto: Scala Group S.p.A. Florença - Itália. Fonte: Lambert, Gilles. <i>Caravaggio</i> . Alemanha: Taschen, 2001.	148
2 - 4. Camarim Freak Show Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	169
5 e 6. Introdução de ganchos Freak Garcia recebendo ganchos aplicados por Luciano Iritsu Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	171
7. Camarim Freak Show Fillipe Espíndola Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	173
8. Camarim Freak Show Thiago de Almeida. Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	173
9. Camarim Freak Show Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	173
10 - 13. Costura de Lábios Thiago de Almeida recebendo costura de Luciano Iritsu Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	175
14. Introdução de Anzóis Thiago de Almeida recebendo anzóis de Luciano Iritsu Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	177
15. Anzóis e pesos Thiago de Almeida Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	177
16 e 17. Performance Thiago de Almeida e Miguel San Martin Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	177

18. Entrada no palco Freak Garcia (ao fundo Luciano Iritsu) Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	179
19 e 20. Vela em chama introduzida na boca Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	181
21. Seringa introduzida na pele na altura da garganta Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	181
22. Líquido espargido por seringa introduzida na pele na altura da garganta Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	181
23 e 24. Pregos introduzidos na narina Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	183
25 e 26. Anzóis, sustentando pesos, introduzido no lábio inferior Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	183
27 e 28. Anzóis, sustentando pesos, introduzidos nas pálpebras Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	185
29 e 30. Agulha de tricô perfurando a face Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	185
31. Agulha de tricô perfurando a face Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	187
32. Cama de cacos de vidro Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	189

33. Cama de cacos de vidro Freak Garcia e Bruna Guedes Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	189
34. Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	191
35 - 40. Suspensão Freak Garcia Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	193
41. Suspensão Filipe Espíndola e Bruna Guedes Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	195
42. Suspensão Filipe Espíndola Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	195
43 e 44. Suspensão Filipe Espíndola e Bruna Guedes Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	195
45. Suspensão Filipe Espíndola Boate Kraft - Campinas. 2005. Foto da autora	197

Capítulo 4: Vermelhos Rastros – Fluxos e Refluxos que se estendem em diferentes direções

Composição: Parede da Infância / Corte no Braço / Pele da Autora Fotos da autora	201
1. Performance: Mitchell's Death Linda Montano Fonte: http://vv.arts.ucla.edu/terminals/t1/ucsc/montano/montano.html	205
2. Bob Flanagan e Sheree Rose Fonte: http://www.chico.mweb.co.za/mg/art/fineart/9802/980219-sick.html	206
3 e 4. Filme Frida Direção: Julie Taymor. 2002, EUA. Com: Salma Hayek; Alfred Molina Foto da autora	209

Imagens - Composição 2

1. Filme Laranja Mecânica / Freak Garcia	
Fotos da autora	225
2. Filme Amnésia / Thiago de Almeida / Miguel San Martín	
Fotos da autora	225
3. Filme Gataca / Freak Garcia	
Fotos da autora	227
4. Filme Blade Runner / Freak Garcia	
Fotos da autora	227
5. Filme O Silêncio dos Inocentes / Freak Garcia	
Fotos da autora	229
6. Filme Dragão Vermelho / Filipe Espíndola / André Lemgruber	
Fotos da autora	229
7. Filme A Cella / Thiago de Almeida	
Fotos da autora	231
8. Filme A Cella / Freak Garcia / Filipe Espíndola	
Fotos da autora	231
9. Filme Stigmata / Thiago de Almeida	
Fotos da autora	233
10. Filme Stigmata / Freak Garcia	
Fotos da autora	233
11. Filme A Outra Face / Freak Garcia	
Fotos da autora	235
12. Filme A Professora de Piano / Freak Garcia	
Fotos da autora	235
13. Filme Secretária / Bruna Guedes / Filipe Espíndola	
Fotos da autora	237
14. Filme Um Homem Chamado Cavalo / Filipe Espíndola	
Fotos da autora	237
15. Filme Um Homem Chamado Cavalo / Filipe Espíndola	
Fotos da autora	239
16. Filme Abril Despedaçado / Filipe Espíndola	
Fotos da autora	239

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP