

# CARNE, PELE E CORPO DESENCARNADO: O DESVELAR DO OBJETO “a” NA BODY ART

*Francisco Ramos de Farias\**

## RESUMO

As reflexões sobre as produções artísticas, geralmente, prendem-se à esfera da beleza. Poucas oferecem uma pastagem ao olhar, pelo horror, como nas produções da body art, que não são rituais de passagem nem selam iniciação à comunidade. Nessas artes, indaga-se: o que causa um artista para oferecer seu corpo a múltiplas transformações, para criar um espetáculo que faz irromper, no espectador, angústia e horror? Devemos situar o desejo inconsciente que expressa o lado obscuro do existir: a dor elevada ao ícone de gozo, pela negação da sensação dolorosa e pela postura do sujeito de observá-la, conduzindo a estados de êxtase. Tais produções nos introduzem no umbigo do mistério que faz o artista transformar-se em seu próprio carrasco, num oferecimento do corpo como o objeto que desconhece os limites da castração, a busca de uma satisfação pulsional, pela crença de que o objeto “a” pode irromper.

Palavras-chave: objeto “a”; angústia; gozo; body art; dor.

## ABSTRACT

FLESH, SKIN AND DISINCARNATED BODY: THE UNVEILING OF OBJECT “a” IN BODY ART

*Reflections regarding artistic productions generally attach themselves to the sphere of beauty. Few offer a pasture of views, of horror, as productions of*

---

\* Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

*body art, which are not passage rituals, nor seal community initiation. We question within these arts: what causes an artist to offer his body to undergo multiple transformations, in order to create a spectacle, irrupting anguish and horror in the spectator? We ought to situate the unconscious desire that expresses the obscure side of existence: pain promoted to the icon of jouissance, by the negation of the painful sensation and by the posture of the subject whilst observing the pain, leading to states of ecstasy. Such productions introduce us to the centre of the mystery that makes the artist transform himself into his own executioner, in an offering of his body as an object that does not recognize the limits of castration, the search for drive satisfaction, in the belief that object “a” can irrupt.*

*Keywords: object “a”; anguish; jouissance; body art; pain.*

## 1 – UMA PEQUENA DIGRESSÃO ACERCA DO CORPO

Falar do corpo. Não se fez outra coisa desde que o homem apareceu no planeta como *homo sapiens*. Tratados produzidos ao longo da história sugerem questões que se revestem de obscurantismo. O que os saberes produziram, em termos de entendimento, sobre a instância corpórea? É questão instigante pensar o corpo-mistério onde acontece o fenômeno da vida; o corpo-potência do esportista; o corpo-doença; o corpo-morte; o corpo-sagrado; o corpo-tradição e o corpo-arte. Essas são, dentre outras, as inúmeras possibilidades de definição do corpo.

Para adentrar numa seara tão obscura e de trilhas tão sinuosas, indaguemos: o homem é ou tem um corpo? Homem, corpo e universo mantêm ligações íntimas? O homem pode se desalojar de seu corpo? O corpo é objeto de transformação? Como reage quando descobre que todos os acontecimentos de seu viver inscrevem-se numa temporalidade que tem a instância corpórea como palco de encenação? Como age ante a constatação de que o corpo é um *topos* dinâmico, onde são inscritas as marcas das experiências vividas ao longo de sua existência? Enfim, que destino dar a um corpo que é um arquivo vivo de marcas de memória, decorrentes do encontro com o Mundo, com o representante da espécie e consigo mesmo?

Ao longo da história dos costumes, o corpo conheceu diversos sentidos. No âmbito do sagrado, é considerado mistério, foco de saber singular, estruturado em termos de atividades, exposições e valores morais. A primeira representação forjada pelo homem acerca de seu próprio corpo estava vinculada à natureza. Essa concepção partia do pressuposto de correspondência entre a dinâmica corpórea e o funcionamento de um vegetal, o qual era tomado como modelo de comparação. A estreita ligação do homem com o vegetal sugeria haver entre ambos uma identidade de substância. Essa ligação era de tal forma predominante, a ponto de cada nascimento ser relacionado a uma planta, que passava, doravante, a representar o sujeito.

Os acontecimentos históricos que marcaram o mundo tiveram repercussão no âmbito do pensamento científico e na propagação das doutrinas religiosas. Desse último campo adveio a produção da visão dualista do corpo no momento em que o mundo ocidental se encarregou de, numa sede de domínio, impor suas crenças e seus princípios aos povos ditos primitivos. O esforço de evangelização não só concorreu para a individualização do corpo, como também se encarregou de construí-lo enquanto instância dupla. A novidade consiste no entendimento de que do corpo se extrai uma imagem, ou seja, “o corpo é uma substância individual que, na sua singularidade, se relaciona, diretamente, com o modelo não corporal do qual é uma imagem” (Houseman, 2007: 59). Temos nisso a transposição da visão dualista platônica de que as formas sensíveis são extraídas de um modelo perfeito: o corpo seria o modelo produzido pela vontade divina, razão pela qual cabia ao homem contemplar as imagens que refletiam a semelhança e proximidade entre o homem e Deus. Essa aceção de corpo como lugar de imperfeição é a expressão da idéia platônica de instância corpórea como prisão da alma e, assim, seria um entrave ao encaminhamento espiritual.

A difusão da idéia de que o homem é à imagem e semelhança de Deus, ou seja “a essência dessa carne que é o homem é a alma” (Le Breton, 2005: 25), foi responsável, pela primeira vez na história dos costumes, pela produção de um espelho mágico (Deus), de onde

emanam infinitos reflexos para todos aqueles que se movimentam em direção à captura de uma imagem. No homem, a imagem de Deus produz uma conformação específica dotada de singularidade, à medida que habita cada carne-corpo. A interação entre corpo e imagem foi trazida à baila pelo cristianismo em dois momentos distintos: no Gênesis (5.1) encontramos o adágio “o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus”. Eis o fundamento da antropologia cristã. Não obstante, se o homem é à imagem de Deus, o é na medida em que é um ser dotado de alma. Em Corintos (4.4) há a indicação de que Jesus Cristo é à imagem de Deus. Isso quer dizer que Deus tomou corpo na figura de Jesus Cristo.

Um fato significativo no tocante às abordagens do corpo consiste na ascensão do individualismo, momento em que o homem empreende um movimento do qual resulta a dessacralização da natureza. Assim, o corpo tornou-se um lugar de separação entre o homem e o mundo. Esse momento de corte concorreu para a compreensão da definição moderna do corpo que consistiu em três afastamentos: do cosmo, do outro e de si próprio. Eis o que, numa visada, podemos encontrar quando situamos as produções do século XV, momento em que se produziu a distinção entre corpo e sujeito, a qual se disseminou e perdura até nossos dias (Gélis, 2005). A nova leitura sobre o corpo é a fiel tradução da mutação ontológica, no saber ocidental, da qual resultou a “invenção” do corpo singularizado, a partir da qual o homem se torna cômico da posse de seu corpo. A idéia de ter um corpo decorreu da emergência da dualidade entendida como corpo e sujeito.

As fontes desse dualismo situamo-las no empreendimento que fez história, indiretamente, no século XV, com as maravilhosas criações de Leonardo da Vinci, mas que só tomaram corpo, no século XVI, com Vesálio (Goff & Truong, 2006). Embora saibamos que Leonardo da Vinci dedicou-se com afinco à dissecação de cadáveres, movido por uma curiosidade, suas idéias não tiveram expressão na época em função das proibições religiosas. Além disso, seus quase mil desenhos de anatomia ficaram engavetados por um longo tem-

po (Mandressi, 2005). Duas décadas após a morte de Leonardo da Vinci surge, no cenário científico, um homem que revolucionou o saber anatômico sobre o corpo, contando, desta vez, com a autorização e reconhecimento da Igreja para dissecar cadáveres. Trata-se de Vesálio ([1543] 1987), que deixou à Medicina o seu grande legado *De corporis humani fabrica*. Sem dúvida, Vesálio “é o autor de um manifesto que anuncia a irrupção de uma *scienza nuova* conduzida pela virtuosidade manual e acuidade do olhar” (Mandressi, 2005: 319). A realidade invisível acerca do interior do corpo, uma vez demonstrada, era meticulosamente avaliada pelas autoridades eclesiásticas, que decidiam pela continuidade ou não desses estudos, bem como da circulação e divulgação das idéias. O que de tão misterioso era desvelado do interior da instância corpórea senão a presença viva do humano?

A postura interdutora da Igreja deve ser entendida como o reconhecimento da visualização de vestígios humanos nos cadáveres. Foi necessário transcorrerem dois séculos para que a Igreja colocasse o corpo a serviço do saber científico. Devemos a Vesálio o nascimento oficializado de um saber que sustenta a distinção entre um homem e seu corpo. O empreendimento dos anatomistas de abrir cadáveres concorreu para a abordagem do corpo, mas às custas de um esquecimento brutal: ali era a morada de um sujeito, pois os dissecadores tratavam o corpo ignorando o fato de que o mesmo encerra a presença do humano. Grande ironia: dissocia-se o corpo do homem para estudá-lo como realidade autônoma. Vesálio ([1543] 1987) abre o corpo do homem e desvela o segredo da carne que circula em imagens anatômicas. Se há uma revolução, esta consiste na conquista do segredo que emerge da realidade invisível do corpo. Mas em que condições? Aos homens da ciência exigia-se indiferença às tradições sacralizadoras do corpo e às proibições supersticiosas para penetrarem num microcosmo com uma lente de aumento comparável àquela com a qual Galileu empreendeu a leitura do universo utilizando as grandezas matemáticas (Koyré, 1991). Tanto Galileu quanto Vesálio são tributários de grandes revelações: um desnudou

os mistérios do universo e o outro descortinou as obscuras complexidades do corpo.

As idéias de Leonardo da Vinci e de Vesálio sugerem que o artista-cientista e o anatomista não se preocuparam em produzir “traçados” sob o corpo que expressassem apenas uma objetividade, pois, em ambos, vemos a intenção de dar visibilidade ao interior do corpo, desta feita projetando-o no espaço. Em certo sentido, os valiosos traçados que desvelam a interioridade corpórea inauguraram, pelo menos no artista, um estilo, pois mesmo tendo havido a perda da consistência o movimento desses traçados consiste em suplantá-la. Argumenta-se que Leonardo da Vinci “teria feito um livro de anatomia que teria sido escrito para ser uma cosmografia do *minor mondo*” (Mandressi, 2005: 331). Tal escrita retrata seu estilo fúnebre que simboliza a preocupação em torno da morte, girando na confusão do desejo de desvelar os mistérios de uma realidade sacralizada com a angústia. Nas entrelinhas dessa escrita podemos “ouvir” da boca de Leonardo da Vinci: “abram corpos e surpreendam-se!”.

A surpresa não é senão a perplexidade do sujeito frente aos mistérios que esses traçados encerram nas posições produzidas, nos movimentos insinuados, nas expressões de horror e na exposição de partes internas do corpo que, até então, ninguém ousou colocar a céu aberto. Encontramos nas representações vesalianas, forjadas em cadáveres e esqueletos, vestígios de vida que concorrem para colocar em primeiro plano o humano e, em segundo, o corpo (Le Breton, 1993). Mesmo considerando o cadáver em sua objetivação, tem-se a expressão de traços humanos nas posturas. Com isso vemos emergir um conceito moderno de corpo: não mais a unidade fundida ao cosmo e sim um microcosmo que pode ter seu interior desvelado e ainda conservar signos do humano.

Depreende-se, ainda, a mesma intenção de retratar indícios vitais nos traçados de Leonardo da Vinci, pelo seu interesse, referido por Freud ([1910] 1976) como mórbido, em capturar a expressão de horror frente à morte no seu acontecer, eternizando-a em seus esboços. No mundo em que viveu Leonardo da Vinci era facultado aos

cidadãos assistir enforcamentos. Não obstante, havia em Leonardo da Vinci uma curiosidade própria por presenciar cenas de execução de criminosos. De onde emanam tal interesse e tal curiosidade? Provavelmente do inconsciente do homem Leonardo da Vinci, que se imbuíu da tarefa de retratar artisticamente o momento de execuções, deixando provas cabais, em seu “caderno diário”, da expressão de dor e horror do homem ante o encontro com a morte (Mandressi, 2005).

Da abordagem dualista produzida por Leonardo da Vinci e Vesálio acerca do homem e seu corpo, pela “viagem” às sendas dos corpos-cadáver, chega-se a uma outra, também dualista, assinada por dois grandes revolucionários: Galileu e Descartes, que nos deixou, como legado, a dualidade homem e corpo-máquina. Trata-se do advento da ciência moderna que conheceu seu zênite com Newton e que teve várias repercussões. Em princípio, assistimos à passagem do homem de sua posição contemplativa do mundo para uma posição reflexiva e ativa. Do corte entre o mundo antigo e o mundo moderno produziu-se o sujeito moderno pelo *cogito*, como também foi inventado, pela primeira vez, um sujeito para a ciência. Nesse novo cenário, o homem dotado de um corpo somente existe na medida em que seu dinamismo for analisado segundo as grandezas matemáticas (Milner, 1996). A outra conseqüência deve-se ao esforço de Galileu em marcar a passagem do mundo fechado da escolástica medieval, comandado pela Igreja Católica, ao universo infinito apresentado aos pensadores pela física mecanicista. Em certo sentido, conforme assinala Koyré (1973), temos a passagem de um mundo do “mais-ou-menos” ao universo da precisão.

Em decorrência do progresso resultante do advento da ciência moderna, ampliaram-se os domínios que o homem realizou pela técnica, marcando, assim, um outro uso dos sentidos, desta feita dissociado do corpo, como no domínio das máquinas inteligentes. Processa-se uma equivalência entre universo, homem e corpo: tudo é máquina e as coisas nada mais são do que o movimento das partes dessas máquinas. O mecanicismo, levado ao extremo, serviu de base

para o dualismo entre a matéria e o movimento, o que, no homem, é retratado como sendo a alma ou uma de suas propriedades. Quer dizer, a alma é concebida como o vetor dos movimentos e o corpo, como o lugar onde repercutem os movimentos da alma. Eis o germe daquilo que, na segunda metade do século XX, configura o homem interpretado como um autômato, numa atualização do pensamento cartesiano expresso na analogia entre o movimento do universo e do corpo humano, ou seja, tudo é máquina. Não obstante, o corpo humano é uma máquina específica devido à singularidade de suas engrenagens, devendo assim tal máquina ser abordada como um capítulo particular da mecânica geral.

Abordar a instância corpórea na atualidade requer situar o advento do saber psicanalítico, especialmente na valiosa contribuição acerca do corpo. Como sabemos, a cria humana, ao vir ao mundo, dispõe de uma corporeidade que somente pode ser considerada “corpo” no sentido de sua materialidade: a matéria que compõe o conjunto de órgãos vitais. De maneira alguma podemos aludir a tal instância como uma totalidade orgânica, visto que o corpo do recém-nascido ainda não foi ordenado pela linguagem. Isto quer dizer que a constituição resultante da “transformação produzida no sujeito quando assume a imagem” (Lacan, 1966: 94) está ainda no momento inicial de um processo que poderá ser desencadeado ou não. Podemos, então, considerar o corpo, nessas condições primordiais, o equivalente à matéria sem forma, a uma pura potência indeterminada. Assim, o corpo é o *topos* compreendido em termos de uma pluralidade de intensidades energéticas que, num funcionamento anárquico, é invadido por uma ordenação advinda do âmbito da linguagem cuja finalidade precípua é direcionar o estado de dispersão nos primórdios da vida.

O corpo submetido às leis da linguagem pode ser pensado como o lugar da ordem e, assim, situamos a sua dimensão simbólica. Mas, se analisarmos o estado de dispersão, que não desaparece completamente com a inserção da cria humana no universo da cultura, temos de entender também a instância corpórea como o lugar do acaso. A alu-



são ao estado de dispersão próprio do corpo foi durante muito tempo, no Ocidente, um assunto ignorado: em parte, devido à difusão das doutrinas cristãs e, por outro lado, em razão da “ideologia dominante nas sociedades ocidentais que se opõem às manipulações definitivas e voluntárias das aparências e do corpo. Valoriza-se o autêntico como valor sublime e o natural como forma intocável” (Heuze, 2000: 7).

O cenário do século XX, apogeu do progresso científico, criou condições tecnológicas para intervir e dar visibilidade à dimensão corpórea não ancorada pela linguagem, seja pela invenção de próteses para, cada vez mais, aproximar o funcionamento corpóreo ao funcionamento de uma máquina, seja pela transposição de limites mediante a possibilidade de presenciarmos o corpo em diferentes espaços do planeta numa simultaneidade temporal. No âmbito do corpo-máquina, esta potência amorfa, teríamos a transformação da dinâmica corpórea em dinâmica de imagens com o objetivo de trazer para o centro da discussão a incoerência e o invisível.

A produção da imagem corpórea que circula no contexto social tem a finalidade de dar-se a ver, ao mesmo tempo que incita, no espectador, a espera de uma nova imagem e, assim, alimenta, consideravelmente, a força do seu desejo de ver (Castanet, s/d). As imagens produzidas pela parafernália referente ao progresso científico são da ordem do interminável: cada imagem lançada à disposição do sujeito traz consigo a advertência de não ser a última. Trata-se de uma genealogia do imaginário científico que se impõe ao homem, no cotidiano, onde aparece como uma espécie de “apêndice” impalpável de seu próprio corpo.

Poderíamos, a esta altura, fazer remissão ao delicado conceito freudiano de “estranheza inquietante” (Freud, [1919] 1976) para situar, no homem dos dias atuais, submetido ao império das imagens, a confrontação entre seu Eu e os ideais circulantes na cultura, que sustentam promessas de bem-estar. O corpo na atualidade é retratado em imagens, tanto na sua aparência quanto no seu interior invisível. Aquilo que era mantido “nas sombras”, quer dizer, inacessível ao olhar, atualmente coloca-se à disposição dos ávidos olhares

técnicos que transformam o corpo e, também, de admiradores que testemunham essas transformações. Teríamos, nessas circunstâncias, a convergência vertiginosa dos desígnios do inconsciente dos técnicos com os desígnios do inconsciente dos espectadores? Certamente não podemos ignorar que nos encontramos no interstício do jogo de sombras e luzes que produz e desenha uma “nova” realidade dos órgãos e, conseqüentemente, do corpo. As imagens disponíveis nada mais são do que uma transposição técnica que esvazia do corpo qualquer possibilidade de construção fantasística. Com isso, abrem-se janelas para “corredores” que desembocam no inacessível da carne, produzindo a saturação da dinâmica corpórea mediante operações analíticas. No reino da virtualização do corpo e de seu interior temos “uma nova etapa na aventura de autocriação que sustenta a espécie humana” (Levy, 1996: 27). A ação da imagem advinda das máquinas, em circuitos extralimites, concorre para a autocriação do corpo como telepresença, o que não deve ser compreendido apenas como a projeção de imagens. Atualmente, o interior do corpo é visto sem que seja preciso levá-lo à mesa de dissecação para realizar cortes e transpor as camadas que encobrem a sua interioridade, ou seja, a apreensão é visual, produzida em linguagem analógica, digital ou numérica. Cabe salientar que se a ruptura epistemológica empreendida por Vesálio ([1543] 1987) consistiu em encerrar o corpo numa espécie de imagem-símbolo, atualmente, com o aprimoramento técnico, o corpo é tomado na condição de imagem-signo. Disso conclui-se que a comunidade, no mundo contemporâneo, não mantém mais seus vínculos em função dos valores sagrados ou simbólicos do corpo e sim das partes destacáveis que aproximam mortos e vivos, configurando metaforicamente um “teatro dos horrores”: a existência tem sua continuidade mesmo depois da morte.

## 2 – O CORPO NA BODY ART

Corpo, ciência e arte. Questões espinhosas, especialmente se procurarmos situar o que significa o corpo no universo das produ-

ções artísticas. Quando a ciência se une à arte, tendo o corpo como foco, tem-se o engendrar de um imaginário híbrido que reveste a instância corpórea, pois o corpo, além de sua realidade objetiva, é uma representação, em termos de ser o lugar de projeção e inscrição de valores. Isso significa que o vivido corpóreo jamais pode ser pensado sem referência à trama de imagens. Não obstante, entre imagem e corpo temos um verdadeiro diálogo: a imagem se faz corpo e o corpo se torna imagem, sendo, assim, os dois lugares de uma transação entre presença e ausência; o vivo e o morto; o visível e o invisível.

Iniciemos nos perguntando por que o encontro com as “obras” da body art provoca um tipo de satisfação acompanhada de assombro? Estaríamos diante de uma expressão do Belo ou diante do Sublime? Ou, ainda, como entender o desvelar trágico pelo sacrifício ante o risco, o perigo, a dor e a morte? Em princípio, nesse campo artístico, o corpo é matéria para acontecimento. O apagar das marcas corpóreas, na body art, representa a negação das linhas ditadas pela ordem anatômica. Criações que produzem rastros disformes e odores fétidos quase sempre redundam na emergência de horror, o que marca a entrada do Sublime (Kant, [1764] 1993). O fato de o corpo ser elevado à categoria de matéria amorfa sugere a possibilidade de modificá-lo de várias formas, obedecendo à ordem do sublime que causa tanto satisfações agradáveis quanto assombrosas, tais quais: a) a dor transformada em gozo, mediante uma profunda alteração da consciência, no artista; b) angústia e horror transformados em satisfação, no espectador e, c) indiferença no técnico que se presta a realizar as operações de modificações corpóreas em outrem.

Se a arte é a expressão de uma temporalidade, então devemos entender que a body art retrata o modo de ser do homem atual, desenraizado e desamparado, num contexto onde consciência e percepção deixam de ser fenômenos isolados. Assim, os vestígios das produções artísticas da body art marcam a convergência da visão do artista com as correntes culturais vigentes e as inquietações para inscrever uma singularidade num cosmo que prima pela igualdade di-

fundida como diferença. Além disso, a indiferença causada pelo consumo de objetos que prometem a diferença não singulariza e produz apatia. Tal estado é denunciado pela body art, em suas produções pouco comuns, com o objetivo de firmar oposição aos ditames econômicos do mercado das artes, ao encarceramento ditado pela genética e, enfim, aos grilhões dos cânones estéticos. A prova disso é a transmutação do corpo em palco de realização de fantasias, de provocação e matéria de criação (Le Breton, 1999), sendo, pois, um acessório do homem contemporâneo.

Na rubrica de acessório, adentramos pelo campo da body art, com marcantes transformações no corpo que alteram a relação do sujeito com o mundo, pois o “corpo não é apenas material, uma vez que encerra a possibilidade de se ver imaterializado pelo enxerto do véu imaginário e da palavra” (Didier-Weill, 1997: 21). Não sendo mais considerado um dado permanente e sim matéria amorfa, o corpo é capaz de receber quaisquer modificações sem seguir, na body art, os critérios do progresso científico e do mercado das artes.

O corpo do artista é o objeto de sua arte, numa obra viva que o utiliza como instrumento, destacando sua relação com o público e a relação tempo-espaço (Pires, 2003: 69). Assim, o sujeito apresenta características corpóreas causadas por perfurações, cicatrizes, cortes, queimaduras, introdução de próteses e cirurgias que não expressam uma determinação genética, mas elementos introduzidos corporalmente por operações minuciosas e arriscadas em contato direto com a pele, carne, sangue e ossos. Trata-se da utilização do corpo pela arte num mundo onde não há mais lugar para uma arte que retrate o corpo, mas sim uma arte marcada a ferro e fogo em carne viva; produzida com o corpo e não apenas no ou sobre o corpo. Isso significa que, para criar a obra de arte, o artista tem de agir sobre seu corpo de forma radical. Nesse sentido, o australiano Stelarc, que se notabilizou pelas modalidades de suspensão e pela adesão do corpo à Cibernética, admitiu-o como obsoleto, desprovido de valor, suscetível de todos os emparelhamentos tecnológicos ou mesmo de experiências

extremas no sentido de ampliar as possibilidades, pois não se trata mais de considerá-lo como um lugar do sujeito e sim com um objeto de seu ambiente (Bureau, 1995).

No entender de Glusberg (1987), o denominador comum dos diferentes estilos da body art é a proposta de fetichizar o corpo eliminando qualquer exaltação estética à beleza conforme cultuado pela literatura, pela poesia, pela pintura e a escultura, ou seja, deve ser considerado como um instrumento do homem. Nessa acepção, ao corpo é acrescentado um outro sentido que recobre o caráter blasfemo, escatológico, lugar da dor e do gozo pelo sofrimento. Eis o que se depreende dos elementos simbólicos apresentados nas encenações artísticas como sangue, excrementos, órgãos dilacerados, mutilações, cortes, deformações, entre outros. O cenário das apresentações são verdadeiros rituais que levam os espectadores a reagirem de tal modo que o artista entre em transe. Tal estado depende de profunda alteração de consciência, com uma percepção aguçada de quem pratica o ritual e dos espectadores.

### 3 – TRANSMUTAR O CORPO EM EVIDÊNCIAS SINISTRAS DO OBJETO “a”

O corpo, transformado e desfigurado na body art, não traduz um apelo de outrem, pois não apresenta uma estética que desencadeie a pastagem para o olhar. Certamente é, sem dúvida, o apelo mais evidente à angústia de outrem no sentido de que o corpo, profundamente marcado e alterado, convoca o espectador a atirar-se na vertigem da angústia. Produz-se, assim, uma modalidade de gozo que consiste em mostrar um ser deformado e mutilado, sem que esteja em jogo o dar-se prazer, visto que quem altera o corpo atende a um imperativo categórico formulado nos seguintes termos: é preciso intervir no corpo de todas as maneiras possíveis.

As encenações com materiais excrementícios, secreções, decepamentos, cortes, entre outras modalidades de alterações corpóreas, retratam, em átimos, insinuações do objeto “a”, se com-

preendermos nisso a dimensão do Sublime, como um apontamento para o horror, quando o corpo é elevado à categoria de obra viva e pulsante sem qualquer enquadramento formal ou ordenação prévia (Lacan, [1962-1963] 2005). É preciso salientar que a *body art* não objetiva ser uma arte que retrate o corpo ou uma arte no corpo e sim uma arte que se faz *com o corpo*, em cortes, perfurações e marcas em carne viva, configurando-se o *acontecimento*. A criação da obra requer do artista uma operação radical com seu corpo, no sentido de concebê-lo como nuance de existência. Isso exige do espectador a ação de acompanhar, ou não, o transe do artista, o que, às vezes, confere ao cenário das encenações o caráter de ritual sinistro, pois os lugares escolhidos, na sua maioria, são galpões, garagens, centros cirúrgicos, boates frequentadas por punks e, raramente, museus não-tradicionais ou outros espaços públicos (Orlan, 1997). Considerar o corpo como espaço de criação significa tomá-lo como palco das sensações mais diversas numa espécie de negação ou desconhecimento dos efeitos provocados pelos instrumentos cortantes e perfurantes. Há, nas sensações do artista e do espectador, tentativas de apresentar o corpo num cenário que não tem o belo como vetor, nem mesmo uma pastagem para o olhar. De certo modo, nesses rituais, irrompe algo sinistro: o objeto “a”, pela cadaverização.

O artista, em seu ritual, ao subtrair de seu corpo a dor, não forja qualquer meio de simbolização, ficando sua criação sem bordas, numa espécie de um transbordar produtor de angústia. Trata-se de um êxtase que o “sujeito experimenta, mas do qual nada sabe, o que acaba por colocá-lo na via da ex-sistência” (Lacan, 1975: 71). Estamos, pois, no campo do gozo. Aos espectadores importa o acontecimento realizado com o corpo, especialmente no transbordar de um excesso, sempre presente nos rituais, ou seja, interessa menos o caráter estético da obra (mesmo que seja uma estética ao avesso visto ser provocadora de horror), daquilo que pode ser apreendido na fratura da cadeia significante, num além inominável e indizível. Desse modo, tem-se um excesso situado exatamente no

lugar daquilo que é apazível aos olhos: um exceder de um limite onde nada mais pode ser produzido. O gozo de quem executa as perfurações, cortes e outras intervenções no corpo do outro deve ser referido à posição sádica; quem tem seu corpo atravessado por tais instrumentos coloca-se numa posição masoquista. Situações singulares são as do espectador e daquele que executa cortes e perfurações em si mesmo. Acreditamos que o artista que realiza com seu corpo essas operações de transmutação, como Fakir Mausafar, Gina Pane, Stelarc, Cris Burden entre outros (Pires, 2003), configura um circuito reflexivo sadomasoquista em que a dor infringida passa a ser dor de si, sem ser sentida ou produtora de gozo. Tratando-se do espectador, encontramos-lo em duas posições: identificado ao técnico que opera com o corpo estaria numa posição sádica e identificado àquele que é objeto das incisões corpóreas encontra-se numa posição masoquista.

O Sublime, nos rituais da body art, é a tradução de algo sinistro que, ao mesmo tempo, inquieta e produz satisfação. Daí decorre, então, a possibilidade de encontro com o horror, especialmente quando o corpo é transmutado em condição de cadaverização, ou de matéria inerte, onde o sujeito põe em contenção a ocorrência da intensidade dolorosa. Tem-se, nesse modo de proceder, não só a elevação do objeto corpo à dignidade da Coisa (mesmo que seja um tipo de sublimação às avessas) como também uma possível evidência do objeto “a”, pois o corpo cadaverizado contorna um vazio apenas em suas bordas. É como se corpo fosse arrancado das malhas do simbólico e lançado no real sem qualquer véu imaginário. Não só do corpo subtrai-se a dor, como do sujeito é subtraído o corpo, na sensação singular vivida, pelo sujeito, quando coloca seu corpo em suspensão, no duplo sentido do termo.

Retirar a dor do corpo e retirar o corpo do sujeito: êxtase místico do artista ou gozo no campo da ex-sistência? São essas circunstâncias que capturam o espectador? Certamente o que se produz na fratura da cadeia significante, além do inominável e do indizível, da

ordem do Sublime, é um excesso que desemboca no horror por ser algo inapreensível na teia simbólica.

#### 4 – PARA FINALIZAR

As apresentações da body art encerram duas possibilidades: o caráter destrutivo da memória corpórea, aspecto nocivo que encerra uma dose de masoquismo, e o horror com que os espectadores são confrontados. São acontecimentos que não remontam a rituais de passagem para venerar o sagrado nem selam iniciação e pertencimento à comunidade. Encobertas por um manto sinistro que parece desvelar algo, as produções no corpo de qualquer estilo da body art encerram um mistério, principalmente por serem marcas inscritas como signos permanentes de memória que têm a pele como o lugar de uma escrita realizada em razão do dinamismo corpóreo.

Mas aquele que trafega pelos recônditos do desejo do homem no seu projeto de busca incessante de felicidade não pode evitar indagar-se: nas artes inscritas na corporalidade, o que causa um artista para que ofereça seu corpo, desvencilhando-se da dor, a múltiplas transformações, para criar um espetáculo que faz irromper, no espectador, angústia e horror? Isso nos remete a uma outra faceta do desejo inconsciente: aquela que expressa o lado obscuro do existir em que a dor, elevada ao ícone de gozo, assume uma dupla função: catalisar a excitação sexual para em seguida ampliá-la e possibilitar um alcance extremo. Não obstante, a dor não é um prazer final, visto ser apenas um meio. O problema físico da dor deve ser visto sob o ângulo da misteriosa capacidade de produzir o êxtase, sendo que o sofrimento, a angústia e o horror, inicialmente associados ao prazer, culminam em gozo à medida que suas intensidades são elevadas (Freud, [1924] 1976). Daí nas produções de body art encontrar-se, no acontecimento, uma ligação muito estreita entre a intensidade dolorosa e o máximo de gozo experimentado. A negação ou a contenção da sensação dolorosa, pela postura do sujeito em observá-la, o conduz, juntamente com



o espectador, a estados de êxtase. Não obstante, não raro observa-se a platéia em estado de terror a ponto de solicitar a interrupção das encenações.

A ação de “destruição” do corpo resulta do excesso pulsional que abrevia o circuito reativo ao regime das representações ou se vale de um circuito extra-representável. Essa forma de expressão artística possibilita uma satisfação pulsional, pela crença de que o objeto “a” pode tomar corpo, pois o artista, quando sua consciência encontra-se alterada, suporta a dor sem considerar sua existência. Com isso, oferece também ao espectador a possibilidade de ver-se inundado de angústia pelo horror trazido pela irrupção do objeto “a”.

Sendo assim, a body art representa um estranhamento ou mesmo uma ruptura com os movimentos artísticos a serviço das potências de época, refletidas na busca de gratificação, de reconhecimento e de êxito social. Tais produções são um impacto que não têm esses vetores como mecanismos de regulação, ou seja, indaga-se: na body art quem representa o Outro social do artista? Esse movimento artístico definitivamente lança por terra a veneração e respeito à imagem idealizada do que seja o verdadeiro criador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Bíblia*. Petrópolis: Edições Paulinas.

Bureaud, A. (1995). Stelarc, le bourdonnement de l'hybride. *Art Press*, v. 207, 30-32.

Castanet, T. H. (s/d). *Regard et perversion*. Nice: Z'Éditions.

Didier-Weill, A. (1997). *Nota azul*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Freud, S. (1910/1976). *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago.

———. (1919/1976). *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago.

———. (1924/1976). *O problema econômico do masoquismo*. Rio de Janeiro: Imago.

- Gélis, J. (2005). Le corps, l'Église et le sacré. Em Vigarello, G. (org.). *Histoire du corps, v. I* (pp. 17-107). Paris: Seuil.
- Golff, J. & Truong, N. (2006). *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Glusberg, J. (1987). *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- Heuze, S. (org.). (2000). *Changer le corps?* Paris: Musardine.
- Houseman, M. (2007). La chair est image. Em Breton, S. (org.). *Qu'est-ce um corps?* (pp. 58-81). Paris: Flammarion.
- Kant, I. (1764/1993). *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus.
- Koyré, A. (1973). *Du mende clos à l'univers infini*. Paris: Gallimard.
- . (1991). *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense.
- Lacan, J. (1962-1963/2005). *A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- . (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- . (1975). *Encore*. Paris: Seuil.
- Le Breton, D. (1993). *La chair à vif*. Paris: Métailié.
- . (1999). *L'adieu au corps*. Paris: Métailié.
- . (2005). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Quadrige.
- Levy, P. (1996). *O que é o virtual?* São Paulo: 34.
- Mandressi, R. (2005). Dissections et anatomie. Em Vigarello, G. (org.). *Histoire du corps, v. I* (pp. 311-333). Paris: Seuil.
- Milner, J.-C. (1996). *A obra clara*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Orlan. (1997). *De l'art chanel au baiser de l'artiste*. Paris: Jean-Michel Place.
- Pires, B. F. (2003). *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac.
- Vesálio, A. (1543/1987). *La fabrica du corps human*. Arles: Actes Sud-Inserm.

Recebido em 27 de maio de 2008

Aceito para publicação em 18 de junho de 2008