INTRODUÇÃO

Ela sempre esteve presente na história da humanidade. Dentro de rituais, marcando, literalmente, a vida e a pele das pessoas por qual ela passou. Essa, que na contemporaneidade passou a ser vista com marginalidade e sem beleza, é o foco desse trabalho. A modificação corporal ou, como também irei abordar, Body Modification.

No primeiro capitulo deste trabalho, o foco da pesquisa tange a parte da estética, fazendo uma breve apresentação de suas características e como estas são aplicadas no contexto da modificação corporal. Para realizar o objetivo, me vali dos textos de Kant, de Maria Helena Martins e Mário Santos.

Já no segundo capítulo, para dar continuidade a linha de raciocínio do capitulo anterior, trata-se do corpo e de suas representações durante os principais períodos históricos, usando como base os livros de Gombrich, Freud e Beatriz Ferreira Pires. Estes dois últimos para já formar um paralelo com as modificações corporais, que é o foco deste trabalho.

No terceiro, e último capítulo, aborda-se das modificações corporais. Sua história, as culturas em que estão inseridas e também sua contemporaneidade, seus novos adeptos e sua principal tribo, os Modern Primitives, termo cunhado por Fakir Musafar, que também é exposto neste trabalho. Neste capitulo também consistem as últimas reflexões sobre a estética no corpo modificado.

O trabalho fotográfico consiste em ensaios, feito com pessoas possuidoras de modificações corporais e, permeia entre o nu artístico e o sensual, numa tentativa de desmitificar a imagem marginalizada da modificação corporal, e de seus adeptos, na nossa sociedade.

1. A ESTÉTICA DO CORPO

“Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?”
Carlos Drummond de Andrade.

Todos nós sentimos a beleza, a descobrimos entre as coisas, nos detalhes, na natureza, nos seres vivos, nos sentimentos e nas palavras.

Etimologicamente, a palavra *estética* é derivada do grego *aisthesis* com o significado de “compreensão pelos sentidos”, “percepção dos objetos” e “faculdade do sentir”. É um termo para designar como voltar nossa atenção, como conceituarmos algo.

Dessa forma, temos enquadrado sob o nome de *Estética* um ramo da filosofia que estuda racionalmente o bel, suas manifestações o e o sentimento que suscita nos homens. Alexandre Baumgarten, famoso crítico de arte alemão, deu a Estética o nome de “ciência do belo”.

Sempre quando começamos uma discussão sobre a Estética e as questões que envolvem o belo, sempre surge, como principal interrogação: Qual a essência do belo?

E, se sabemos o que é o belo, onde está ele? Nas obras que contemplamos ou em nós?

1.1. Definições

Se começarmos pelos gregos, vemos que Platão e Aristóteles identificaram o belo como o bom.

O belo, como manifestação do bem, é a teoria platônica do belo. Segundo Platão: “Só para a beleza coube o privilégio de ser a mais evidente e a mais amável". Por isso, na beleza e no amor que ela suscita, o homem encontra o ponto de partida para a recordação ou a contemplação das substâncias ideais.

Para Platão a *idéia* do belo em si, era colocada por ele como absoluto e eterno, não dependeria dos objetos, ou seja, da materialidade, era a própria

idéia de perfeição, estava plenamente completo, restando ao mundo sensível apenas a imitação ou a cópia desta beleza perfeita.

Desse modo, a beleza era a única *idéia* que resplandece no mundo, e admite a existência do “belo em si” como ideal universal de beleza, de maneira que as obras de arte devessem se aproximar desse ideal.

Platão dissociava o belo do mundo sensível, sua existência ficava confinada ao mundo das idéias, associando-se ao bem, a verdade, ao imutável e a perfeição.

Na Idade Média o belo esteve em plano secundário, até chegar a Kant. Com Kant, é que se pode estabelecer a distinção entre estética subjetiva e estética objetiva.

1.1.1. Estética Subjetiva

Para a estética subjetiva, que é uma estética psicológica, o belo está no homem, é o subjetivo.

Kant (2005) definia o belo como "o que agrada universalmente e sem conceitos" e insistia na independência entre prazer do belo e qualquer interesse, tanto sensível quanto racional.

> Cada um chama de agradável o que o satisfaz; de Belo, o que lhe agrada; de bom o que aprecia ou aprova, aquilo a que confere um valor objetivo. O prazer também vale para os animais, irracionais; a beleza, só para os homens, em sua qualidade de seres animais mas racionais, e não só por serem racionais, mas por serem, ao mesmo tempo, animais. O bom tem valor para todo ser racional em geral. (KANT, 2005, pg. 8)

Logo, nosso juízo estético se refere à forma do objeto, e essa forma não foi feita com o fim de que a achemos bela. A forma do objeto não é uma finalidade, pensava Kant. É a nossa subjetividade que realiza essa harmonia, que permite que o chamemos de belo. Dessa forma, aquilo que depende do gosto e da percepção sensível de cada indivíduo não poderia ser discutido racionalmente. É de onde surgiu o famoso ditado “Gosto não se discute”. Desse jeito, o belo não estaria mais no objeto, mas nas condições de percepção do sujeito (KANT, 2005)

Belo, portanto, não são atributos das coisas, mas valores que nós atribuímos nas coisas para exprimirmos certo estado da nossa subjetividade. Pois quando formulamos um juízo estético acerca das coisas, quer dizer que essas coisas despertam sensações de certo tipo, em nossa percepção. E sobre o que seria feio, não nos sobra muito a falar a não ser afirmar que o problema do feio está implícito diretamente nas colocações que são feitas sobre o belo.

E assim, a estética subjetiva permaneceu concebendo o belo como uma vivência.

No entanto, pode-se fazer uma pergunta: Se o belo é um ato subjetivo, como se explica que só alguns objetos o provoquem?

Nesse caso, é preciso admitir que o objeto tenha em si alguma coisa que provoca a emoção estética do belo, caso contrário, todos os objetos seriam capazes de provocas essa vivencia. Logo, deve haver no objeto alguma coisa. Isto quer dizer que o belo está no objeto.

1.1.2. Estética Objetiva

A estética objetiva, como o próprio nome sugere, procura o belo no objeto, portanto, fora do sujeito e pode ser Estética Formal ou Estética Material.

A estética Formal estabelece a existência de certas idéias e certos conceitos gerais que são belos. E quando objeto concorda com essas idéias, com o formal, ele é belo. Neste caso, o belo são as idéias.

1.1.3. Estética Material

Já a Estética Material pode ser Apócrifa ou Autêntica.

É apócrifa quando o belo é explicado por dados extra-estéticos. Assim procede o religiosa, quando afirma que a beleza do mundo está na revelação de Deus que o criou. Desta forma, o belo é a manifestação sensível da idéia.

Na estética autêntica, o belo é algo que não pode derivar de qualquer outra coisa conhecida. Assim, o belo seria algo tipicamente belo.

1.1.4. Essência do Belo

Se aceita que o belo é apreendido imediatamente, sem necessidade de um conhecimento, mas de reflexão. Quando olhamos uma obra de arte, tomamos o belo, o apreendemos sem necessidade de raciocínio, e quando olhamos demoradamente uma obra que ainda não nos provocou essa emoção, esperamos até que, quando menos se espere, ele nos surja. Por isso, o belo nos é apresentado como algo original, como algo peculiar. O belo não é isso nem aquilo outro. O belo é belo.

Como só algumas coisas nos parecem belas e outras não, deve haver, no belo, alguma coisa de objetivo e não apenas subjetivo.

Surge aqui, um ponto de vista que merece atenção especial: é o que afirma que o belo é supra individual, ou seja, esta para além do indivíduo. O belo não é relativo; é belo. Não é meramente um atributo às coisas, assim como as cores, o formato e o sabor. Tomemos a cor vermelha como exemplo. Se questionarmos, para duas pessoas distintas, a respeito de qual cor se trata

– salvo distúrbios visuais, como o daltonismo – as duas pessoas, por mais que tenham experiências de vida distintas e sejam de culturas e/ou épocas distintas, esperamos que ambas concordem de que se trata da cor vermelha. Porém, se questionados sobre qual cor preferem, as duas pessoas poderiam concordar ou discordar.

O belo Independe do individuo, por isso nem todos entendem o belo e por isso há os entendidos do belo.

Não se pode dizer que o belo do quadro esteja nas tintas, nem no pano, nem na moldura. Este algo, que é o belo, não está no quadro, pois é um valor estético.

E, para esse valor, temos termos que expressam valores: Sublime, vivo, trágico, simples, graça, tensão, ritmo, etc. Esses são termos tirados de experiências sensíveis (em sua grande maioria), mas todos têm um valor estético.

Toda vez que o espírito humano atribui a um conceito um outro conceito, realiza o que na lógica se chama um *juízo.* Temos quatro tipos de juízos:

No primeiro caso, toda vez que dizemos que gostamos disto e/ou não gostamos daquilo, fazemos um *juízo de gosto*. Quando damos valor estético à obra, realizamos um *juízo de valor*. Quando verificamos a presença de certas relações (como melodia, harmonia, linhas, cores, planos, etc.), configuramos um *juízo de existência*, pois estas relações estão existencialmente no quadro. E, por fim, o *juízo ético.*

Assim temos: Juízos de Gosto, Juízos de Valor, Juízos de Existência e Juízos Éticos. São estes quatro tipos de juízos que podem pronunciar ante uma obra de arte.

No primeiro caso, o Juízo de Gosto, vemos a subjetividade, pois duas pessoas poderiam discordar ante uma obra de arte, se a mesma a agrada ou não. Logo, o Juízo de Gosto pode ser positivo ou negativo. Mas, em qualquer caso, a pessoa estaria apenas enunciando o que subjetivamente sente na obra que está vendo. No Juízo de valor, acontece a percepção do valor na obra, ou seja, já não realiza apenas um juízo de gosto, mas também reconhece que há, na obra, um valor. (SANTOS, 1961)

É no terceiro tipo de juízo, o de Existência, que revela existencialmente na obra o que dá valor à mesma. Neste caso, o valor da obra não é uma mera afirmativa de uma subjetividade (o famoso “gosto ou não gosto”, mas a presença atual na obra do que faz que ela tenha um valor e provoque uma apreciação subjetiva. E o Juízo Ético transforma a arte num modelo para outros.

No estudo da Estética, propriamente dito, o que interessa é, sobretudo, o terceiro juízo, o de Existência. Ora, a Estética estuda o belo em suas manifestações existenciais e estes fatos podem ser: 1) Naturais, ou seja, que pertencem à natura ou 2) Culturais, quando realizados pelo homem. Os fatos naturais, com beleza, são examinados pela estética, já os fatos culturais, a beleza interessa tanto para a Estética como para a Arte. (SANTOS, 1961)

Há fatos culturais que são belos sem serem artísticos, do mesmo jeito que um grande gesto de um homem tenho beleza, não é artístico. Dessa fora, os fatos culturais podem ser: 1) Estético-Artístico ou 2) Estético Não Artístico. O primeiro pertence à Arte, o segundo a Estética.

Não podemos estudar a Arte sem primeiramente estudar a Estética. Ocorre grande confusão entre Estética e Arte, o que é muito comum, pois, como não são bem caracterizados os limites de ambas disciplinas, nem bem delineados os pontos de contato e de coincidência, as apreciações são as mais variadas e as mais opostas.

Para o estudo do conceito de Belo, estudado pela Estética, temos algumas características, que veremos a seguir.

1.2. Características

Tendo em vista o seguinte trabalho que, mais adiante abordará as questões sobre a modificação corporal e seus adeptos, traçarei um paralelo entre as características dos conceitos estéticos, a fim de fazer uma melhor assimilação. Portanto, veremos os conceitos e paralelamente a sua aplicação com os adeptos da modificação corporal.

1.2.1. Ordem e Desordem

Quando presenciamos a uma secessão regular de termos que estão interligados por uma conexão, por um nexo; quando assistimos a uma seqüência de fatos que também mostram uma conexão ou quando vemos um conjunto de fatos coesos, formando um todo, que obedece a uma finalidade, todos dizemos que aí há uma ordem.

Podemos falar em ordem matemática, em ordem da natureza, em ordem social e, da mesma forma, em ordem estética.

Porém, o que captamos de invariante em todas essas espécies de ordem que nos permite dizer que é ordem? Ora, é que na ordem vemos a presença de uma relação entre as partes que a compões e delas, com um todo, formado pelo conjunto.

Dessa forma, o contra-conceito, o inverso de ordem, é o conceito de desordem. A ordem é positiva, tem posição, está nos fatos, nas idéias, etc. mas como todo valor é sujeito a mais ou menos e ordem é um valor que pode ser mais ou menos, pode haver mais ordem ou menos ordem, e, se já temos uma idéia do que é ordem, o que seria então, a desordem? (SANTOS, 1961)

Tomemos por exemplo uma sala. Ao entramos nesta sala, vemos cadeiras, sofás, mesas, tapetes, e outra infinidade de objetos colocados cada um no lugar que lhe convém, a fim de servirem as suas finalidades. Dizemos que essa sala está em ordem. Mas, se houver a necessidade de limparmos esta sala, iremos tomar todos esses objetos e colocá-los em outro lugar, a fim de limparmos o espaço em que eles estavam. Com essa mudança de lugares,

dizemos que a sala está em desordem. Porém, se considerarmos a finalidade da limpeza, a sala estaria em ordem.

Se olharmos a mesa de um desenhista em ação, com papéis por aqui e por ali, com canetas, pincéis, lápis e etc. dizemos que a mesa está em desordem. Mas se perguntarmos para o desenhista, ele nos dirá que a mesa está em ordem, pois para ele, aquela é a ordem.

Ora, uma pessoa que sempre fora criada em um ambiente onde as modificações corporais não são aceitas ou não são divulgadas, quando ela se encontrar em um local onde as mesmas modificações sejam aceitas, ela verá uma desordem, pois é completamente diferente ao estilo que vida que ela estava acostumada até então. A desordem causa estranheza.

Como diz Victoria Pitts (2000, pg. 121):

> Como as práticas de modificação corporal vão de encontro às 'normas' de beleza ocidentais, que idealizam peles macias e imaculadas, elas são vistas como mutilações.

Dessa forma, consideramos em desordem o que tem uma ordem diferente da que esperávamos. Da mesma forma, estaríamos equivocados ao dizer que alguma coisa está em ordem ou em desordem, pois teríamos de presenciar essa ordem ou essa desordem. O mesmo acontece com a pessoa que nunca teve contato com as modificações corporais, que se equivoca ao julgar os adeptos da mesma, pois, para isso, ela teria de vivenciar algumas das experiências (modificações) para julgar "ordem ou desordem".

Logo, se em todo o universo há ordem, o que chamamos de desordem é apenar a ordem que não correspondem à ordem por nós esperada, a ordem pela qual nos estamos acostumados.

1.2.2. O Belo

Agora, quando uma ordem nos revela uma coordenação das partes, e que nos causa uma satisfação sem a representação de um fim, dizemos que ela é bela. É assim quando vemos, por exemplo, uma flor com tudo que a compõe, nos mostrando uma proporcionalidade entre as partes e o todo, nos revela cores que se ajustam uma as outras, formando uma multiplicidade e que nos causa uma satisfação. Essa satisfação é muito próxima a satisfação que temos ao comer alguma coisa que gostamos, mas neste caso, não colocamos nenhuma finalidade para a satisfação, apenas apreciamos e gostamos, e assim, dizemos que é uma flor bela. Também é assim para um pôr do sol, uma árvore, e também para uma bela obra de arte.

Na apreciação do que chamamos de belo, não temos outro interesse que a satisfação em si mesma. O belo revela-se assim, nas coisas do mundo.

Mas então, o que é o belo?

Na Filosofia, podemos compreender que há coisas que são belas, umas mais belas do que outras. Nestas, há o belo, mas sentimos algo a mais, que a deixa ainda mais bela. Logo, se o belo pode apresentar-se com graus, é um valor. E é um valor porque tem seu pólo inverso no horrível e é gradativo. Temos de reconhecer, porém, que quando alguém diz que “esta flor é bela, porém aquela é mais bela que esta”, a pessoa está comparando-as a um ideal de belo, a um belo ideal, perfeição de belo.

Podemos, dessa forma, considerar o belo sob dois aspectos: como valor e como ideal.

O belo como valor é o foco deste trabalho, que também discorre sobre a Estética, pois o belo como ideal cabe à Metafísica estudá-lo. Pois o belo como valor é objeto da Estética Imanente (que vem de manar, o belo que se exterioriza nas coisas, que está nas coisas), já o belo como ideal é o objeto da Estética Transcendental (como o que escapa à experiência).

Dessa forma, o belo como valor, tendo a experiência, está expresso na ordem das coisas. O belo exteriorizado é a beleza.

Quando dizemos que uma coisa tem beleza, é porque nela, em sua ordem, há a expressão fática (do acontecimento) existencial do belo. O bela está na coisa como beleza. Por isso, a beleza é o belo manifestado existencialmente.

A beleza tem ordem, proporcionalidade, multiplicidade e ajustamento das partes e a capacidade de provocar uma satisfação desinteressada.

Já passamos pela ordem, a multiplicidade e a satisfação desinteressada, falta passarmos pela proporcionalidade, esse ajustamento das partes que se chama Harmonia.

1.2.3. Harmonia

Harmonia vem do grego, de mesmo nome, que significa ajustamento, equilíbrio das partes.

Não há harmonia entre duas partes homogêneas, inteiramente iguais. Há harmonia quando partes diferentes se equilibram. Esse equilíbrio pode ser de dois tipos: simétrico e assimétrico.

No equilíbrio simétrico, a unidade mostra a repetição inversa das partes. Uma figura geométrica, como um círculo, mostra-nos a simetria de um ciclo com o outro. Assim como o quadrado tem a simetria das partes. Dessa mesma forma, uma parábola mostra-nos uma harmonia assimétrica. Uma parte é diferente em algo da outra, mas pode, porém, harmonizar-se.

Numa flor, por exemplo, cada pétala não é totalmente igual a outra, há sempre alguns aspectos diferentes. O equilíbrio das partes forma-se por assimetria. Já num corpo humano, os membros são de dimensões formas diferentes, assimétricas, mas não podem equilibrar-se.

É harmônico o que apresente esse ajustamento de partes diferentes que se equilibram, não quantitativamente, mas qualitativamente. E é essa harmonia

que revela beleza. Portanto, esteticamente, tudo que possui harmonia, é belo; e há harmonia onde há ordem (MARTINS, 1961)

Portanto, o belo se manifesta, existencialmente, através da beleza, que é a unidade harmonia da multiplicidade. Então a beleza pode ser: Natural, esta que surge nas coisas da natureza; ou artística, quando realizada pelo homem. Um pôr do sol é de uma beleza natural, já um quadro, um trecho musical ou um poema, são de beleza artística.

Dessa forma, tudo que é verdadeiramente artístico é belo, mas nem tudo que é belo é artístico. Com essa afirmação, surge a pergunta: Deve a beleza artística subordinar-se à beleza natural? Se há beleza na natureza, o artista, imitando-a, copiando-a, realiza uma beleza artística? (SANTOS, 1961)

Para responder essa pergunta, surge o Sublime.

1.2.4. O Sublime

A forma mais simples sob a qual podemos avaliar a grandeza nos objetos é a de uma extensão imensa, por exemplo, um grande campo onde a vista se perde na distancia. As coisas bastas fazem nascer a impressão do sublime. É essa a impressão que dá no topo de uma montanha, em um abismo profundo, um grande rio, etc. foram sempre esses os temos mais sublimes que a literatura empregou.

Assim como a proporção exata das partes constitui-se sempre na beleza, o sublime desdenha essa proporção. No sublime, se aceita o desproporcionado, o imenso, o ilimitado. O sublime é a expressão do grandioso, conseqüentemente, tem graus, ou seja, é também um valor.

Na beleza sempre há a sublimidade, mas o sublime pode não tem beleza num grau elevado.

Tomemos como exemplo o oceano. Ante a sua imensidão, ao contemplá-lo de uma montanha, espelha-se em nossa alma uma quietude de profundo recolhimento, em seguida, mas por uns momentos apenas, respiramos profundamente e sentimos invadir-nos o terror. Podemos ficar silenciosos, mas um estremecimento nos sacode, pois sentimos o mistério.

Entre o temor e o espanto, entre a angustia e o prazer, é o estado em que ficamos, em que nos sentimos quando contemplamos as grande e imensas belezas do mundo. É o estado sublime (SANTOS, 1961)

> É o estremecimento o que há de melhor no homem. O mundo lhe faz pagar caro o sentimento arrebatado, ele se comove profundamente ante o enorme (Goethe, 1780, sem página)

O que é grande ainda não é sublime. O grande, que configura o pavor humano ante o temor que lhe provoca, é a emoção do enorme.

No sublime há algo de misterioso, existe uma dupla característica: a) provoca na alma humana, de início, uma repulsa, porém; b) a atrai imediatamente. Ante o sublime, ficamos entre o temor e a atração.

Ora, não é difícil vermos esse tipo de reação das pessoas ante as pessoas modificadas corporalmente. Em um primeiro momento, acontece a sensação do terror, do medo da grandiosidade (estranha) que está a sua frente, as caras avessas, o medo. Em seguida, porém, surge a atração, a curiosidade, os questionamentos (“O que é isso?”, “Como se faz?”, “Dói?” entre outras tantas). É imediato, inerente ao gosto positivo ou negativo da pessoa que está observando. O sublime humilha e exalta ao mesmo tempo, produz o terror e o prazer. É uma excitação e um ultrapassamento (SANTOS, 1961)

Assim, a distinção entre o belo e o sublime se torna mais fácil: Em tudo quanto há belo, há alguma sublimidade. Mas o grau de sublimidade não depende do grau de beleza. Há fatos mais sublimes que outros, sem que apresentem, na mesma proporção, um grau de beleza.

1.2.5. Catharsis

O ser humano é um ser que sente, sofre, arma, deseja, quer, etc Nele, seus gestos, suas atitudes, seus temores e suas esperanças são sempre o símbolo do que se passa em sua alma. Tanto na tristeza quanto na alegria, realizamos nesses atos, uma descarga emocional. Não podemos mais conter. Há nessas descargas um verdadeiro purificar-se. E essa ação de purificação, chamavam os gregos de *catharsis.* Todo homem que sente e sofre, necessita dessas descargas que aliviam (MARTINS, 1961)

O homem primitivo, ante o mistério do mundo, expressava a sua emoção de terror, medo e espanto através das imagens que chamamos de pinturas rupestres, também nos adornos para cobrir o corpo, nos objetos que punha em seus túmulos, todos esses elementos expressavam a carga emocional que o acometia; e ele descarregava-a através desses atos exteriores.

Quando o home começou a realizar essas descargas emocionais (a catharsis), mas realizando-as com elementos de estética (harmonia, beleza, sublimidade), realizou-se a Arte.

Dessa forma, temos três elementos imprescindíveis na Arte: 1) Técnica apropriada à 2) Expressão (Catharsis – que, em estética, é o meio e o modo de expressão) com 3) Beleza.

Com esses três elementos, Arte é uma expressão da descarga emocional do ser humano com beleza, realizada por meios técnicos. A Estética está na natureza. Quando realizada pelo homem, é arte. A Arte é, deste modo, uma realização humana (SANTOS, 1961)

Um pôr do sol é belo, porém não é uma obra de arte. Já um quadro também é belo e é uma obra de arte. A primeira, é da natureza, já a segunda traz a marca do espírito humano.

Por isso na Arte, precisamos considerar sempre duas coisas: 1) a parte estética e 2) a parte humana.

A primeira, a parte estética, é objetiva, a segunda é subjetiva. A arte tem sempre objetividade e subjetividade.

Considerar a arte apenas pelo lado objetivo ou apenas pelo lado subjetivo é considerá-la abstratamente. Ou seja, é separar mentalmente o que, na realidade, não se separa. A valorização do lado objetivo na arte é uma posição intelectual, uma vez que a valorização apenas do lado subjetivo é uma posição afetiva. Não se pode realizar uma apreciação justa de uma obra de arte se não considerarmos os dois aspectos (MARTINS, 1961)

De todo modo, é preciso vê-los de maneira dialética e não formalmente, uma vez que a visão formal seria que separasse os dois aspectos, como se eles fossem paralelos, sem a menor influencia um no outro.

Já na visão dialética, admite-se a reciprocidade entre os dois aspectos, ou seja, admite a inter-atuação de um no outro. A subjetividade explica a objetividade, e vice-versa. O subjetivo influi sobre o objetivo, como o objetivo influi sobre o objetivo. Uma obra de arte, no entanto, pode apresentar os dois aspectos de três maneiras (SANTOS, 1961):

1) Superação do subjetivo sobre o objetivo – Neste caso o aspecto psicológico afetivo é predominante.
   Aqui, temos os períodos da arte onde o arrebatamento emotivo supera a expressão, como o romantismo, por exemplo.

Figura 1 – La Liberté Guidant le Peuple, de Eugène Delacroix, 1830.

2) Superação do objetivo sobre o subjetivo – Neste caso a obra revela cerebralismo, ou seja, tendências às formas viciosas, com a revelação da frieza.
   Neste caso, as diversas formas realistas, ou excessivamente formais, como o parnasianismo na literatura, ou o Realismo/Naturalismo, na pintura.

Figura 2 – Retrato do Sr. E Sra. Auguste Manet, de Edouard Manet, 1860.

3) Equilíbrio dinâmico entre ambos – Este é o ideal que surge em todos os movimentos clássicos.
   Neste aspecto, temos uma série de manifestações clássicas que não devem ser confundidas com o Classicismo, que já é uma forma viciosa.

Figura 3 – A Vendedora de Cupidos, de Joseph-Marie Vien, 1763 (Neoclassicismo)

1.2.6. Valores Estéticos

Um dos aspectos mais complexos é o que tange o valor de uma obra de arte. De inicio, podemos notar que o valor é algo que damos ou tiramos a uma coisa, esta não perde nada nem ganha nada em sua estrutura.

Se disser que uma flor é bela ou não, ela continua como é, no mesmo lugar, da mesma maneira. Porém, se eu quiser tirar a cor das pétalas, ela deixaria de ser o que é. Desta forma, o valor não é apenas uma qualidade, mas uma qualidade diferente, que não está incorporada à coisa, como está a cor, por exemplo.

Como já vimos anteriormente, a harmonia, a beleza, etc. são valores que encontramos nas coisas da natureza e também podemos encontrá-los nas obras humanas.Portanto, já podemos falar de valores estéticos.

Esses valores estéticos são estudados pela Estética e, cada arte (pintura, escultura, literatura, arquitetura, fotografia, dança, música, etc.) pode tê0los em suas obras, ou melhor, deve tê-los para que sejam obras de arte superior, isto é, artes belas, artes que tenham o belo, os valores estéticos.

O ser humano encontra sempre valor em tudo quanto lhe permite aproximar-se do seu objeto. É sempre valioso o que próxima o sujeito do objeto, e é valioso porque é um meio para dar-nos a satisfação desejada e, com essa satisfação, a separação entre sujeito e o objeto é diminuída.

Toda obra de arte é uma promessa de felicidade (MARTINS, 1961). Esta é uma expressão muito usada pelos estetas. Mas, nessa promessa já existe uma felicidade, o que nos promete a agradabilidade já é agradável.

Os valores apresentam uma diferença que os separa da mera qualidade. Acontece que podemos aceitar, ou não, os valores nas coisas sem que as coisas sejam diferentes do que são, enquanto as qualidades não as podem separar nem desprezar das coisas, sem que essas fiquem modificadas.

São valores estéticos os que vimos anteriormente, como a beleza, sublime, harmonia, ordem. Os valores estéticos podem ser:

1) Polares, ou seja, a um valor correspondente, sempre um valor contrário, polar. Ao belo, o horrível, à ordem, a desordem, etc.
2) Escalares, de escala, gradatividade. Uma obra pode ser mais ou menos bela, mais ou menos harmônica.
3) Hierárquicos.

Há hierarquia onde as unidades se subordinam umas às outras. Os valores valem uns mais e outros menos. E essa hierarquia varia segundo os indivíduos, grupos humanos, épocas, culturas, etc. Para o homem religioso, os valores religiosos são os mais altos (santidade, divindade, etc.), para o moralista são os éticos, para o artista, os estéticos (SANTOS, 1961).

1.2.7. O Artista

É o artista quem faz a obra de arte. É ele um ser humano, e como ser humano, é psicologicamente organizado dentro de seu corpo. Do mesmo jeito que todo ser humano, o artista é contraditório, por que em si se chocam as oposições e contradições próprias do ser psicológico.

Não podemos pensar que essas oposições sejam mais intensas no artista que num homem comum, pois podem até ser menores. A diferença esta em expressar-se. O homem comum em exterioriza-se sem estética enquanto o artista pode exteriorizar suas oposições e contradições subjetivas com estética.

Podem-se estabelecer para o artista os seguintes aspectos:

1) Como homem – o artista, como individuo, tem uma psicologia em um corpo. Herda esquemas de seus antepassados, mas além disso está em função da,
2) Cultura à qual pertence – e esta tem as suas fases, períodos (como o naturalismo, classicismo, romantismo, etc.), estilo, ritmos, etc.
3) Vive uma emoção e deseja exteriorizá-la – É a Catharsis que se impões. Essa emoção, essa carga energética, quer expressar-se e o artista o faz através de,
4) Meios de expressão – sons, palavras, cores, linhas entre outros, para empregar uma,
5) Técnica – como vimos anteriormente, essa expressão por meios técnicos tem valor estético.
6) Valor estético – ou seja, subordina-se aos valores que vimos anteriormente. Mas o artista quase sempre destina sua obra à contemplação do,
7) Publico – no qual ressoa a arte, cuja apreciação influi através da critica. Porém, o artista também é,
8) Espectador – não só de sua obra, como da de outros. E, como espectador, ele se diferencia a ponto de influir em seus trabalhos posteriores, pois se auto-analisa, se auto-critica.

Dessa forma, o artista é aquele que exterioriza suas emoções e suas observações por meios estéticos. Essa exteriorização realiza-se através de diversos meios, como musica, dança, fotografia, artes plásticas, etc.

A emoção escolhe o meio de expressão (MARTINS, 1961), mas o artista não por apenas estética em suas expressões. Nelas há inúmeros aspectos que apontam, significam, indicam estados da alma. São os símbolos. Por isso toda arte é simbólica, até quando o artista não tem consciência de que usa símbolos.

Em quem aprecia uma obra de arte, nem sempre o símbolo fala ao consciente do espectador, mas ao subconsciente. O espectador muitas vezes

não sabe por que se emociona, porque o fascina a obra, por que a sente sublime. No entanto, é a linguagem simbólica da obra que o empolga.

2. O CORPO

> *Território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, o corpo é a primeira forma de visibilidade humano. O sentido agudo de sua presença invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos e desperta inúmeros interesses de diversas ares do conhecimento.*
>
> *Carmem Lúcia Soares*

Ao pensar em marcas corporais como uma forma de transcendência, de ultrapassagem dos limites físicos e fortalecimento do espírito físico, de dar oportunidade ao psíquico expressar-se concretamente sobre o suporte ao qual está vinculado, de trazer a tona e vivenciar o inconsciente, de materializar o imaterial, é lógico e pertinente que estas sejam feitas exatamente no órgão que delimita esses dois espaços: a pele (FREUD, 1988).

É sob ela que se encontra o que de mais semelhantes existe entre os indivíduos: a composição de seus organismos. Neles, todos os elementos, salvo em casos de anomalias, são similares. Por baixo da pele, esteticamente falando, todos os indivíduos são iguais. O fato de possuir um adorno aplicado sob a pele faz com que a região onde todos somos semelhantes deixe de ser. O individuo passa a se diferenciar, não por algo que ele colocou sob a pele, mas sim por algo que passa a fazer parte de seu corpo, por algo que desfigura sua forma natural.

A Body Modification, como veremos mais a frente, é o conceito usado para designar as modificais corporais executadas das mais diversas formas, e nos apresenta uma nova realidade na qual as definições de natureza e cultura se confrontam, causando, na maioria das vezes, um estranhamento.

A arte exprime o sentimento atual, “anuncia” o que está por vir (PIRES, 2005). É a exteriorização da emoção. A arte possui um vocabulário que permite evocar e trazer a tona, mesmo que de forma não muito clara, imagens e sensações mantidas no inconsciente.

Os adeptos da Body Modification só se sentem completos quando adquirem suas respectivas marcas pessoais. Para esses indivíduos, a lembrança de acontecimentos especiais e as emoções que estes despertam deve ser visíveis e estar registradas sobre o que de fato lhes pertence: o corpo. O corpo passa então, a contar a história do individuo.

Porém, o que é um *corpo?* Numa breve busca por alguns dicionários, há mais de vinte definições para esta palavra.

Gramaticalmente, é fácil defini-la, uma vez que corpo pode ser qualquer porção limitada de matéria, dependendo apenas do contexto em que está inserido; pode ser corpo docente, corpo de delito, para o músico pode ser melodia, para o poeta, a estrofe. Essas são, dentre outras, as inúmeras possibilidades de definição para corpo.

Contudo, ao tomarmos o corpo humano como contexto, é natural ressaltarmos as suas características físicas para melhor defini-lo. Mulher, homem, magro, gordo, sempre variando com a subjetividade do observador.

Ao mesmo tempo, o corpo é signo de uma mediação entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo. Na sua parte que corresponde ao corpo da ciência, ao mundo subjetivo, é constituído por seus órgãos, ossos, músculos, cérebro e hormônios e carne. Na parte que corresponde ao corpo de alma, ao corpo subjetivo, esse mesmo corpo chora, ri, ama e comunica-se, por motivos próprios, subjetivos e íntimos.

Há uma realidade indiscutível na vida do ser humano: sua existência física e corporal. Tudo está determinado pelo corpo. Ninguém existe separada do corpo. O corpo é pivô, origem e destino; é um signo visível de um interior invisível.

O corpo físico sempre representou, em toda a história do homem, várias características como a classe social pertencentes, a condição de vida existente, a cultura dos povos, a adequação aos diferentes climas do planeta, entre outros. Segundo Jocimar Daolio:

> No corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca. (DAOLIO, 2003, pg. 39)

No entanto, ao falarmos de corpo devemos frisar que o corpo físico não se separa do corpo mental. Os estados de espírito, as lembranças, estão sempre imbuídos nas marcas corporais. Na relação de mão dupla entre corpo e cultura, as formas como ambos refletem e espelham um ao outro mudam conforme as normas e os interesses da sociedade à qual pertencem.

Nas ultimas décadas, o corpo assumiu possibilidades e conotações completamente inimagináveis há anos atrás.

2.1. Breve apresentação do corpo através do tempo

A preocupação estética com o corpo, assim como a preocupação estética de um modo geral, vem acompanhando o ser humano desde sempre. Voltemos um pouco na história, para entendemos como o corpo fora apresentado todos esses anos, até os dias atuais.

2.1.1. O Corpo no Mundo Pré-Histórico

A Pré-História, momento qual antecede a escrita, temos o Homem de Neandertal, que moravam em cavernas, já construíram muros de pedra e também usavam utensílios mais trabalho.

É no período Neolítico (que compreende o período de 18 mil a 5 mil anos antes de Cristo), onde o homem desenvolve melhor todas as suas técnicas sobre a natureza. É também neste período que encontramos a estatueta de Vênus de Willendorf. A estatueta compreende uma figura feminina, onde a vulva, os seios e a barriga são extremamente volumosos, de onde se supõe que tenha forte ligação com o conceito de fertilidade.

Figura 4 - Vênus de Willendorf

Grosso modo, a estatueta apresenta características de obesidade, e é importante relevar o fato de que a mesma não tem por objetivo ser um retrato fiel à figura feminina, mas sim uma idealização. O que fica claro para a compreensão de que, para os indivíduos do período Neolítico, a dita “obesidade” era um padrão, uma idealização (GOMBRICH, 2002).

Essa idealização é totalmente compreensível uma vez que, neste período, as mulheres precisavam reproduzir para perpetuar a espécie e, a suposta “obesidade” não poderia ser melhor sinal de vitalidade e saúde parar gerar outros herdeiros.

Os corpos ainda não continham nenhuma marca, ou nada que caracterizasse a modificação corporal até então.

2.1.2. O Corpo no Mundo Antigo

Indo para o Antigo Egito, vemos que naquela sociedade a arte, a ciência e a magia se desenvolveram juntas. As três se debruçavam sobre o mesmo objeto, o corpo humano, e tinham o mesmo intuito: assegurar o retorno da alma do rei, que, por ser considerado divino, era o foco principal dessa sociedade.

Todas as obras de arte deste período são representadas com a leia da frontalidade, onde a pessoa era representada da seguinte forma: cabeça, braços, mãos, pernas e pés eram visto de perfil; os olhos e o tronco, eram visto de frente.

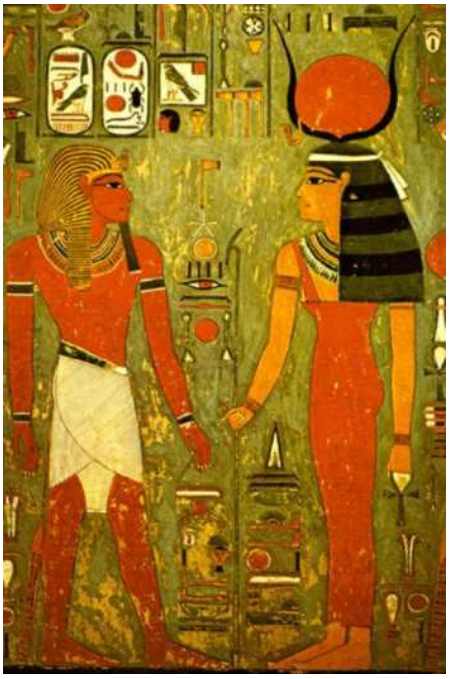


Figura 5

Na antiguidade Clássica, iniciando-nos pelos gregos, é importante situarmos a posição do corpo humano nesta sociedade. Na Grécia Antiga, a diferenciação entre os sexos era atribuída ao conceito de calor corporal. Aos homens era atribuído um calor corporal maior do que as mulheres. Essa característica era empregada para justificar a hierarquia social.

Para eles, um homem saudável, não precisava utilizar-se de recursos externos, como as roupas, para conservar seu calor corporal. Já às mulheres, consideradas como criaturas possuidores de menor carga corporal, não era permitido apresentar-se sem suas vestes.

Dessa forma, os cidadãos atenienses valorizavam os corpos masculinos e viam a nudez como uma forma precisa de distinguir os indivíduos fortes dos menos saudáveis.

Figura 6 – Laocoonte e Seus Filhos, de Agesandro, Polidoro e Atenodoro.

Também na Grécia Antiga, encontramos *Vênus de Milo* (que, pensa-se ser de Alexandros de Antióquia, 430 a.C).

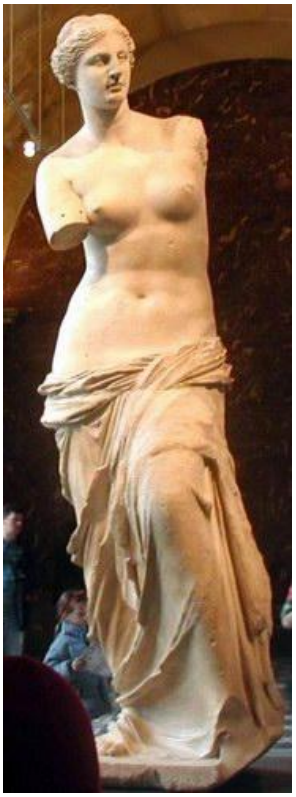


Figura 7 - Vênus de Milo

Como já foi dito no início, a palavra Estética, deriva do grego e é nomenclatura para um ramo da filosofia. Tudo isso se inicia na Grécia, onde filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles tentaram, por diversas vezes, formular idéias para o que seria o Belo.

Independentemente de suas teorias, temos a estátua de Vênus de Milo como personificação, como idealização do que seria o belo (feminino) para os gregos. A estátua representa a deusa Afrodite, a quem os romanos chamavam de Vênus.

Numa brevíssima recapitulação, Afrodite (ou Vênus) é a mais famosa das deusas, filha de Zeus (Júpiter). É ela quem detém o poder de satisfazer os desejos amorosos daqueles que a procuram em seus santuários. Afrodite também representou, na consciência popular, o poder reprodutor da natureza, expressando a vida primaveril. Num paralelo entre a vida humana e a vegetal: sem primavera não há fertilidade, sem fertilidade não há futuro (GOMBRICH, 2002).

Embora personificasse o instinto natural da fecundação e geração presente em todos os seres vivos, Afrodite era por excelência, a deus do amor no sentido mais amplo da palavra.

Para os gregos, mais especificamente para Platão, o belo estava no plano ideal, era absoluto e eterno. Com essa idealização de beleza e, juntamente com tudo o que Afrodite significava, fica praticamente impossível não fazermos um pré-conceito de perfeição para qualquer representação da deusa, ou seja, uma mulher bela, bem feita de corpo, a dita atualmente “Deusa Grega”.

Outra representação muito famosa é a pintura feita por Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, em 1483:

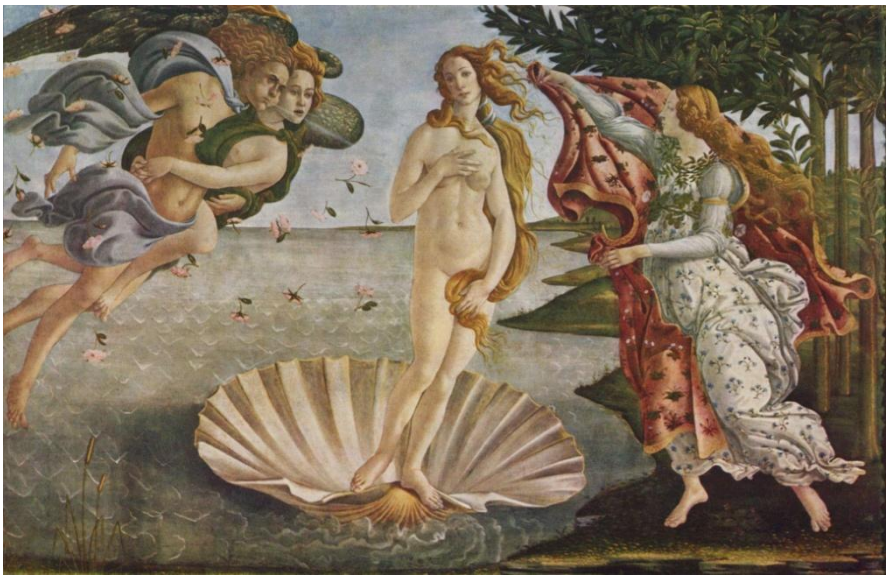


Figura 8 – O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli.

Nesta pintura, fica clara a idéia do pré-conceito de beleza. A Vênus está com o torso nu, aparentando ótima forma física. Nessa obra, os cabelos soltos ficam em evidência, e são representados de forma belíssima, longos, cacheados.

A diferença entre a Vênus de Willendorf para a Vênus de Milo e a Vênus de Botticelli é exaltada – em termos de técnica artística – pela riqueza de detalhes contida na segunda estátua.

Na representação do corpo, o que fica claro entre a primeira e as outras obras, além do período artístico em que foram produzidas (a rudeza dos materiais usados, contra o aperfeiçoamento das técnicas), é o contexto histórico em que a representação se encaixa: A primeira por ter sido concebida no período Neolítico tem em vigor outro papel da mulher: o papel de reprodutora. Muito provavelmente, como tratam alguns registros históricos, mulheres demasiadas magras eram consideradas de má saúde; que poderiam vir a gerar filhos não saudáveis. Já no segundo caso, temos a mulher como ideal, um ser longínquo, distante, quase perfeito (GOMBRICH, 2002).

Nas palavras do crítico John Boardmsn: “(nunca) o divino foi tão humano, sem o humano tão divino”

Porém, contrariamente à civilização grega, o Império Romano, com o advento da religião cristã, a relação do individuo com o corpo sofre uma total troca de valores (PIRES, 2005). Até então, o corpo era objeto de prazer e de admiração, era um todo indivisível e todo e qualquer sofrimento física era certamente prejudicial e indesejado.

Com o cristianismo, os valores são invertidos e deposita-se no corpo a responsabilidade pelo espírito. A dor física, o sacrifício da carne, a recusa do prazer passam a ser necessários, pois dizia-se que somente pela superação da dor seria possível a alma se engrandecer e o individuo mostrar-se digno de Deus. A falta de naturalidade com que o corpo é tratado é coerente com o fundamento desta religião, que prega o desapego da matéria, seja ela qual for, e o enaltecimento do espírito.

No cristianismo, o que identifica o homem não é o seu corpo, visto todos serem iguais perante os olhos de Deus, o que os identifica, então, é o espírito.

Indo na contramão dos gregos, a civilização romana cristão anulava a experiência sensorial em detrimento da experiência espiritual (PIRES, 2005).

Neste período, a beleza física não era cultuada, pois para a Igreja, corpo e pecado andavam juntos e qualquer coisa que evocasse a libido deveria ser censurada. Por conta disso, os artistas deixam de se importar com a semelhança entre o corpo apresentado e o corpo real. O corpo deixa de ser representado nu e passar a ser representado de forma mais realista, e, ao contrario dos gregos, que usavam a liberdade para embelezar as artes e o retratado, os artistas medievais a usavam para criar corpos deformados e, até de certa forma, desproporcionais. Afinal, não é o corpo que esta em foco e sim a alma.

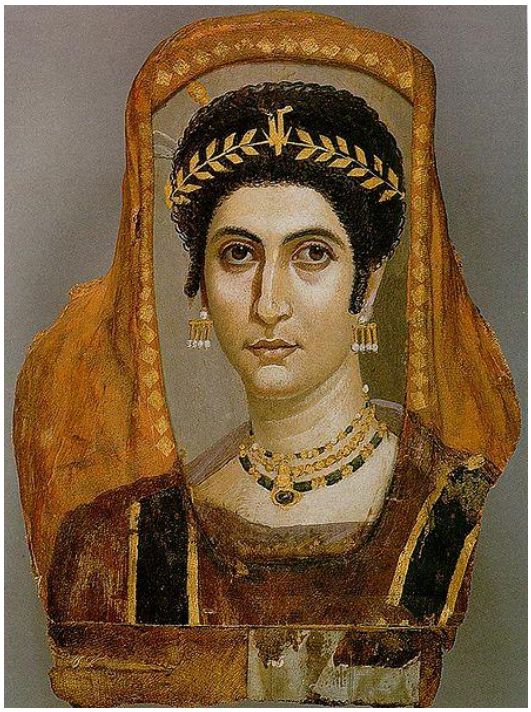


Figura 9 – Fayum

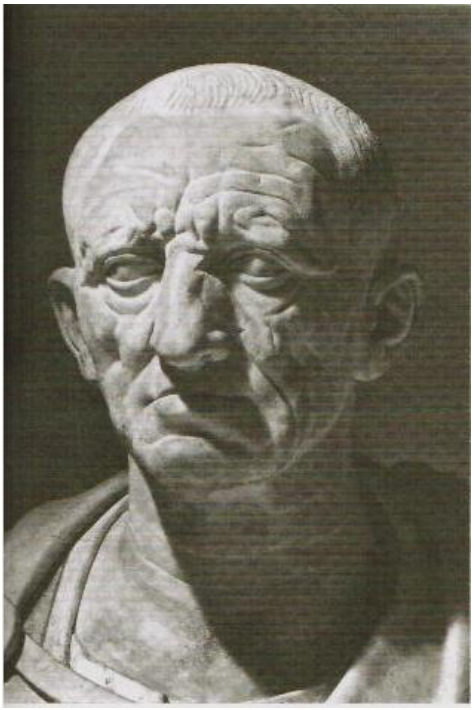


Figura 10 – Marco Pócio Catão

Também em contrapartida aos gregos, na arte Barroca, a figura feminina aprece com alguns quilos a mais, como nas obras de Peter Paul Rubens. Isso acontece, pois a proposta do período era uma representação mais próxima da realidade. Como é sabido por todos, nem todas as mulheres da época possuíam um corpo parecido ou próximo ao corpo de uma Vênus de Milo. Era isso que o Barroco retratava, era a estética do período.

Figura 11 - Vênus No Espelho - Peter Paul Rubens

2.1.3. O Corpo no Mundo Moderno

Na idade moderna, que compreende o período de 1450 até 1789, vemos o corpo como suporte para a ostentação do vestuário. No que diz respeito à moda (FERREIRA, 2006), o século XVI apresentou trajes e detalhes bem variados e diferentes dos modelos dos séculos anteriores. Ao decorrer do século, a moda foi adquirindo peças rígidas e desconfortáveis, mas que ostentavam todo o poder de quem as usava.

Tanto os homens quanto as mulheres da alta sociedade vestiam-se com muita gala, tanto pela manhã quanto a noite.

Figura 12 e 13 - Rainha Elizabeth I da Inglaterra, e Louis XIV, da França.

Já no século XIX, o vestuário masculino fica livre de todos os excessos e o feminino ganha formas mais definidas, com o uso de anáguas que foram substituídas na seqüência por crinolina e depois por anquinhas e também a volta do espartilho.

Figura 14 – armação da crinolina.

Figura 15 – Espartilhos do começo do século XIX

2.1.4. O Corpo no Mundo Contemporâneo

Tudo pode transformar-se. Agora não vemos mais a continuidade que víamos nas sociedades mais antigas. Não existe mais a seqüência, e o nexo entre passado, presente e futuro já não é tão forte quanto antes. Com isso, temos uma nova população. Essa população enfrenta, diariamente, novas reações a esse novo estilo de vida, o estilo de vida desenfreado, rápido, frenético. Essas reações são tais como o estresse, violência, banalização das relações, entre outras reações (PIRES, 2005).

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza, evocando uma idéia de intocável, passa agora, pelos avanços tecnológicos e científicos, a representar um misto entre o inato e o adquirido. Dessa forma, o individuo adquire a opção de construir seu corpo conforme seu desejo.

Este período em que vivemos, é composta de uma sociedade extremamente visual, que, ao mesmo tempo em que nos leva à banalização do corpo, nos coloca diante da necessidade de nos reapropriarmos dele e expressarmos nossa singularidade em relação aos demais (PIRES, 2005).

Vivenciamos um intenso culto ao corpo, supervalorizando-o mediante processos de revitalização, rejuvenescimentos e todo o tipo de propaganda midiática. O corpo natural não existe mais como o conhecíamos. Tornou-se signo condicionado pela dinâmica das mídias, ou seja, tornou-se construção cultural.

Por sermos uma sociedade visual, a imagem corporal é a maneira pela qual o corpo se apresente para si próprio. A industria cultural, pelos meios de comunicação, encarrega-se de criar desejos e reforçar imagens padronizando corpos.

Para Jean Baudrillard, na sociedade de consumo, o corpo tornou-se o mais belo objeto de deseja, e a sua "redescoberta" sob o signo da liberdade física e sexual na publicidade, na moda e na cultura de massa é totalmente encabeçada pela mídia.

Essa redescoberta, para Baudrillard (1995), é a evidência do corpo na vida social; que está proporcionalmente relacionada com as necessidades de consumo. Ele considera a beleza corporal como um signo de valor de troca:

> A ética da beleza, que também é a da moda, pode definir-se como a redução de todos os valores concretos e dos valores de uso do corpo – energético, gestual e sexual, ao único valor de permutação funcional que, na sua abstração, resumi por si só a idéia de um corpo glorioso e realizado. (BRAUDRILLARD, 1995, pg. 141)

Vivemos sob o foco da imagem e o poder que ela exerce sobre nós. As pessoas aprendem a avaliar seus corpos através da interação com o ambiente, assim, sua auto-imagem é desenvolvida e reavaliada continuamente durante a vida inteira (BECKER, 1999), mas as necessidades de ordem social ofuscam as necessidades individuais. Somos pressionados, por diversas vezes, a concretizar, em nosso corpo, o corpo ideal de nossa cultura.

A indústria corporal, através dos meios de comunicação, encarrega-se de criar desejos e reforçar imagens, padronizando os corpos. Corpos que se vêem fora de medidas, sentem-se cobrados e insatisfeitos. O reforço dado pela mídia em mostrar corpos atraentes, faz com que uma parte de nossa sociedade se lance na busca de uma aparência física idealizada.

Essa ênfase atribuída pela sociedade ao corpo é o que Francisco Ortega (2006, pg. 42) chama de 'bioidentidades': *"[]... as quais têm deslocado para a exterioridade o modelo internalista e intimista de construção e descrição de si".* Essa idéia fica ilustrada perfeitamente em uma campanha veiculada por uma marca de tênis que usou como slogan e seguinte frase: "Use a alma pelo lado de fora." [1]

Entendemos por imagem corporal a formo como o individuo se percebe e se sente em relação ao seu próprio corpo. Essa imagem remete de algum modo ao sentido das imagens corporais que circulam na sociedade em que o individuo convive e se constroem a partir de diversos relacionamentos que ali se estabelecem. Isto significa que, em qualquer grupo , sempre existe uma imagem social do corpo que é. Desta forma, o individuo vive seu corpo e não a sua maneira e vontade.

Imagens que ilustram o tipo de corpo que a mídia reproduz:

[1] Disponível em: http://www.globalcomm.com.br/converse

Figura 16 – Propaganda da marca Calvin Klein

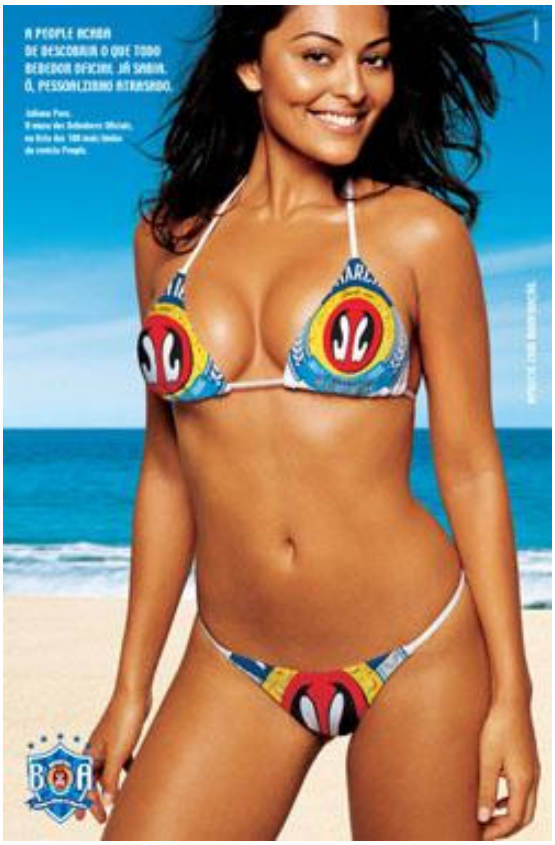


Figura 17 – Propaganda da Antártica

Figura 18 – Propaganda da marca Dior

Nas três imagens, que correspondem a três segmentos diferentes (roupas intimas, bebidas e vestuário) um padrão é notável: corpos bem estruturados, à mostra, sugerindo algum tipo de poder.

Nessa “sociedade de consumo” em que estamos inseridos, o objetivo atual da dominação não é mais reprimir, e sim obter lucro. Para que se obtenha lucro, é preciso vender algo.

A padronização dos corpos acontece quando a mídia impõe determinado padrão de corpo (de beleza estética) e as pessoas, pressionadas a atingirem os padrões estabelecidos, acabam por consumir tudo o que lhes é apresentado como forma de ajuda. A ajuda, nesse contexto é a necessidade do poder, o desejo pelo poder que a imagem passa para o sujeito que a olha. É um desejo que quase nunca é saciado por completo, torna-se uma frustração que, como diz Fernandes (2003): *“O corpo está em alta! Alta cotação, alta produção, alto investimento... Alta frustração”*

Contemporaneamente, a idéia de que para se ter sucesso, felicidade ou dinheiro, o único caminho é através da beleza estética, onde o mais belo, é o mais feliz, o mais realizado. Nesse contexto competitivo, vence quem se padroniza antes, quem se adéqua às novas normas com mais fidelidade. Nessa corrida pela beleza, as pessoas vão perdendo as suas identidades, e os que se recusam a adotas os padrões são excluídos pela maioria que busca o que é imposto.

A publicidade, como se pode perceber, é a maior responsável por toda a onda de padronização e pela elaboração da mesma; juntamente com a mídia pela sua disseminação - por todos os meios de comunicação possíveis – dessa padronização que, culminam naquilo que nada mais é do que uma “ditadura

estética". O termo "ditadura", a primeiro momento parece ser cruel, mas não existe termo mais adequado quando se trata de uma atitude de exclusão dos que não a aderem.

Nesse contexto de recusa pela padronização é onde entra a Body Modification, que, ao romper a fronteira da pele, a possibilidade de criação de novas dimensões estéticas faz com que, ao mudarmos as cores da epiderme ou ao acrescentarmos elementos à silhueta, o corpo deixe de ser uma referência única, estável.

3. BODY MODIFICATION – FREAK OUT

Ah! Dentro de toda alma existe a prova de que a dor como um dardo se renova quando o prazer barbaramente a ataca.

Fernando Pessoa

3.1. Definição

A expressão Body Modification é bastante ampla, incluindo desde cirurgias estéticas, passando por ginástica, anorexia e jejuns, e nos apresenta uma nova realidade na qual as definições de natureza e cultura se misturam causando, na maioria das vezes, um desconforto e um estranhamento.

É como nos explica o antropólogo Featherstone (2005):

> O termo “body modification” se refere a uma longa lista de praticas que incluem o piercing, a tatuagem, o branding, o cutting, as amarrações e inserções de implantes para alterar a aparência e a forma do corpo. A lista dessas praticas poderia ser estendida para incluir a ginástica, o body building , a anorexia e o jejum – formas pela qual a superfície corporal não é diretamente desenhada e alterada por meio de instrumentos que cortem, perfurem ou amarrem. Nessas praticas, o corpo externo é transformado por meio de uma variedade de exercícios e regimes alimentares, que constituem processos mais lentos, com efeitos externos, tais como o ganho ou a perda de massa, gordura ou músculos, que só se tornam observáveis após longos períodos de tempo (FEATHERSTONE, 2005, pg. 2)

Dessa forma, a modificação do corpo humano começou no dia em que o primeiro homem se depilou ou na noite em que a primeira mulher passou maquiagem. São ações simples, mas que intervém no projeto original.

No entanto, existe uma divisão entre as modificações corporais, as que visam aproximar a pessoa ao padrão de beleza determinada por nossa sociedade e as praticas que utilizam elementos e formas sem correlato com o corpo humano. O segundo grupo é o que nos interessa estudar.

O grupo formado por indivíduos que utilizam elementos e formas que não possuem correlato com os pertencentes do corpo humano, pode ser dividido em outros dois grupos. O primeiro destes é formado por seguidores da moda e é composto, em sua maioria, por jovens que vêem as modificações corporais como um requisito estético necessário para se inserirem no contexto urbano atual. Já o segundo grupo, que é o objeto de estudo desse trabalho, compõe-se de indivíduos que compartilham idéias e ideais em relação às

modificações corporais. Em sua grande maioria, possuem mais de um tipo de intervenção corporal e, nesse caso, são feitas de forma crescente e continua.

Não há mais o limite dado pelo corpo natural, o limite é a vontade do individuo, e é assim que o corpo contemporâneo*, "passa a ser agente e sujeito da experiência individual e coletiva, veiculo e produtor de significados, instrumento e motor de constituição de novas formas do sujeito"* (MALUF, 2002, pg. 96). É assim que a tatuagem, o piercing e as outras praticas inseridas na Body Modification se tornam o cerne da construção de indivíduos adeptos a tais praticas. Conforme diz a antropóloga Sônia Maluf:

> Quando uma pessoa faz uma tatuagem ou um piercing no corpo ela não está apenas inscrevendo símbolos, significados e valores culturais em uma 'matéria bruta' – a pele ou a carne até então imaculadas. Portar uma tatuagem ou um piercing é também uma forma de se construir como um determinado tipo de sujeito – nesse caso é o corpo, ou mais especificamente uma determinada corporalidade, que constrói uma determinada pessoa (MALUF, 2002, pg.96)

Como já foi dito, a arte possui um vocabulário que permite evocar e trazer a tona, mesmo que de forma não muito clara, imagens e sensações mantidas no inconsciente. Tanto os sonhos como a aplicação de uma marca pessoal, seja ela uma tatuagem, um piercing, uma escarificação ou um implante, se utilizam das linguagens do inconsciente (PIRES, 2005). O sonho se utiliza do inconsciente para se apresentar a nós, e é através da linguagem elaborada por este que ele se expressa. Para transmiti-lo ao outro ou para entendê-lo racionalmente, utilizamos do consciente, da linguagem verbal.

A marca corporal, por sua vez, também se utiliza do consciente para determinar sua execução e sua apresentação, como o tipo de intervenção e a região do corpo onde será aplicada.

O símbolo pessoal surge da associação, na maioria das vezes, inconsciente, que o individuo estabelece com um desenho, uma forma e a sensação que determinado fato lhe despertou. É escolhido e determinado segundo o gosto estético pessoal, a ligação emocional que determinada imagem exerce. O real significado de qualquer uma das marcar corporais só é totalmente compreendido pelo individuo que a possui (PIRES, 2005). Impressões, sentimentos e lembranças, anteriormente retidos de forma abstrata somente na mente, penetram agora, de forma concreta, no corpo.

Para exemplificar o posicionamento, as palavras de Ed Hardy, tatuador e editor da revista Tattoo Time:

> Eu acredito que a principal motivação subconsciente daqueles que as fazem [tatuagens] é de tornar claro alguma coisa a seu respeito, para eles mesmos. É um aviso, isto não é apenas um acessório! ... Trata-se sobretudo de provar alguma coisa que

> eles pressentem com relação a eles mesmos. Apenas incidentemente eles exibem suas tatuagens. ... Exprimir que eles são “assim”, é uma espécie de tomar o poder a nível pessoal. É uma verdadeira afirmação de liberdade e eu acho que isto enfurece as pessoas. [...]
> Eu criei grandes tatuagens em pessoas que decidiram isso de maneira consciente. Eles querem ser vanguarda e realmente mudar ao portar estes grandes desenhos. Eles se expõem a causar muitas inquietações. Inicialmente, muitos entre eles se sentem muito sós. Esta foi uma das razões pelas quais eu criei a Tatto Time, a fim de que eles possam se dar conta de que existem outras pessoas como eles (HARDY,apud: Heuze, 2006, pg. 150)

A idéia do corpo como um projeto individual (KLEESE, 2000), nesse sentido, o corpo sendo entendido como um projeto, é através dele que a auto-identidade é construída. O corpo então passa a contar a história do indivíduo, não apenas pelo processo biológico natural de envelhecimento, mas também pelos fatos que este, de forma deliberada, quis que ficassem registrados. Para ilustrar essa afirmação, uma frase que o ator Johnny Depp disse sobre suas várias tatuagens: “Meu corpo é meu diário e minhas tatuagens são minha história."

O fato dos registros corporais, em oposição aos diários convencionais que se utilizam de palavras (símbolos coletivos), se utilizarem de símbolos individuais, permite que estes fiquem permanente expostos sem que, com isso, o individuo possuidor dos mesmos perca a sua privacidade (PIRES, 2005). O registro corporal hoje, mais do que uma marca estética ou um tipo de amuleto, representa um prolongamento da mente. Não é somente perpetuar os fatos, mas sim conceber os fatos com elementos do inconsciente. Esse elementos funcionam como construção de uma consciente narrativa própria, que são inseridos em momentos específicos e representam datas e acontecimentos importantes na vida do individuo.

A possibilidade de o indivíduo ler sua historia está associada a uma habilidade de ler nos fragmentos de historia apresentados no corpo, pelas marcações corporais do individuo, a sua narrativa pessoal do mundo.

O ato de codificar permite que a exata compreensão do significado da imagem permaneça oculto às pessoas, a não ser que o individuo a revele. Permite o individuo criar um segredo invisível.

O corpo que, ao longo da historia da arte era exaltado ou por sua beleza ou por ser o templo da alma, na body art é o instrumento do homem, dado à sua própria vontade. Para Breton (2003, pg. 28*) “A body art leva ao auge a lógica que transforma o corpo abertamente no material de um indivíduo que reivindica remanejá-lo à vontade e revelar modos inéditos de criação”.*

Como já foi dito, a modificação corporal começou com ações simples, que interferiram no projeto inicial. Por esse motivo, vou fazer um breve história das mesmas.

3.2. Breve Histórico das Modificações Corporais

As praticas de modificação corporal sempre existiram ao longo da historia da humanidade, mas suas significações sofreram diversas alterações, tanto ao longo dos séculos, como de uma sociedade para outra. É importante fazer um breve histórico sobre as marcações corporais para que possamos compreender o contexto histórico no qual surge o movimento da Body Modification.

O hábito do homem de se submeter às praticas de transformações corporais é milenar. Seja através da colocação de ornamentos, da realização de tatuagens, piercings, escarificações ou dos ritos de passagem e várias outras, o corpo sempre esteve em foco nas sociedades. Talvez a própria história da humanidade se confunda com a história das práticas de modificações corporais.

Existem evidências de marcações corporais que remontam às sociedades mais primitivas. A evidência mais antiga encontrada da utilização de tatuagem remonta ao ano 2500 A.C. por conta da descoberta do “homem de gelo” em 1991. Este homem foi encontrado nas geleiras de Schnalstal, nos Alpes Italianos, e, portanto, teve seu corpo razoavelmente preservado. Por causa disso, pode-se notar a presença de tatuagens lineares, nas costas e atrás dos joelhos, mas não foi possível precisar o seu significado (TEIXEIRA, 2006).

Nas múmias egípcias encontraram-se vestígios de uma cultura em que as práticas de marcação corporal eram intensas, sendo que o registro mais antigo refere-se a tatuagens em formas de pontos e linhas, que foram preservadas em múmias do sexo feminino que datam do ano 2160 A.C.. É deste período também o primeiro vestígio de uma escarificação.

No Japão, as escarificações serviam para a proteção dos indivíduos, e tanto as diferenças nos motivos, quanto nos locais em que se encontravam nos corpos, estavam associadas ao status destes indivíduos na sociedade. Há evidências de tatuagens faciais e escarificações no ano de 600 A.C. Foi também no Japão que, a exemplo do que já ocorria na China, as marcações corporais passaram a ser utilizadas como uma forma de punição, de modo a marcar os corpos daqueles que infringissem as leis.

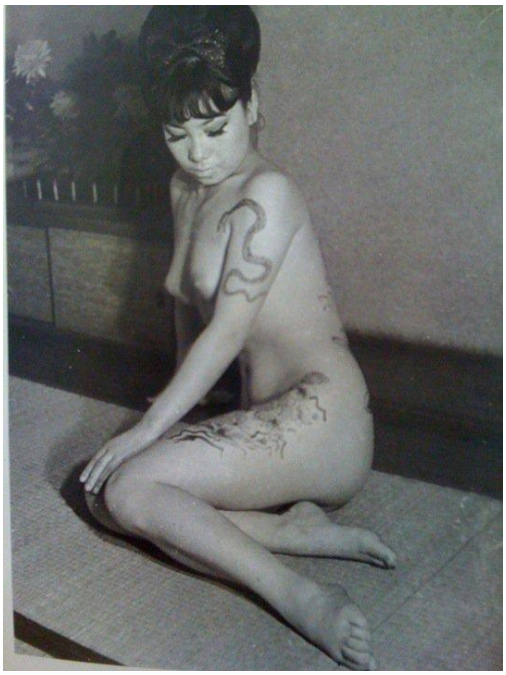
Também no Japão, no século XVII, surgiram os Yakuza. Os Yaluza surgiram como associações criminosas e obedeciam a regras rígidas especificas. Uma das principais e mais marcantes características dos membros da Yakuza são seus corpos tatuados, em sua grande maioria, as costas inteiras cobertas por desenhos de temas orientais. Por conta disso, até hoje,

alguns lugares no Japão tratam com preconceito as pessoas com tatuagens, por suporem que façam parte da máfia.

Figuras19, 20 e 21 – Tatuagens Yakuza

Com o tempo, passaram a influenciar diversos segmentos da sociedade e política japonesa. Até a década de 90, as mulheres não faziam parte do grupo, a menos que fosse de extrema necessidade e importância, porém, atualmente algumas mulheres que atuam na Yakuza.

Figura 22 – Mulher Yakuza



Figuras 23 e 24 – Mulheres Yakuza

Nas sociedades pré-literárias as marcas corporais costumavam ser obrigatórias e permanentes e possuíam um caráter coletivo. Isto significava

que, por partilharem um sentido cultural coletivo seus significados podiam ser compreendidos por todos os seus membros sem nenhuma ambigüidade. Mesmo assim, foi possível observar que existiam diferenças nas significações de uma sociedade para outra. Desta forma, nas sociedades do Mediterrâneo, as marcas corporais possuíam um forte sentido religioso e seus significados geralmente estavam associados à garantia de saúde e proteção contra o demônio e os maus espíritos. Já no Havaí seriam feitas em memória de algum ente falecido e poderiam também representar uma transição no ciclo da vida (Turner, 2000).

Na África negra, as marcações corporais tais como anéis, pinturas, escarificações e/ou mutilações marcam os corpos nus e são tidos como uma espécie de proteção, de amuleto. Têm um sentido religioso e também marcam uma identidade de classe ou sociedade. Essas modificações se dividem por tribos.

Na tribo Suma, no sudoeste da Etiópia, as mulheres têm como costume o uso de discos de madeiras nos lábios inferiores. O tamanho do disco é proporcional à grandeza do dote que a família da noiva pode pagar ao noivo, e elas só podem retirar o disco quando não há homens por perto. Para essa tribo, quanto maior o disco, mais bonita e rica é a mulher. Em outra tribo, a Mursi, também na Etiópica, costuma-se colocar os discos também no lóbulo da orelha.

Figuras 25 e 26 – Mulheres da Tribo Suma e Mursi

Figura 27 – Mulher da tribo Mursi

Nas Ndebele, as mulheres usam pesadas argolas de metal no pescoço, pernas e braços, depois que se casam. As argolas, segundo elas, servem para não fugirem de seus maridos e nem olharem para o lado.

Figura 28 – Mulher da tribo Ndebele

Na tribo Padaung, em Bruna, na Ásia, as mulheres também têm o mesmo costume, e são conhecidas como “mulheres girafa”. O pescoço é alongado utilizando os anéis metálicos e podem alcançar até 30 centímetros e vão sendo substituídos até atingirem a fase adulta. Para este povo, o pescoço é o centro da alma, é a identidade da tribo.

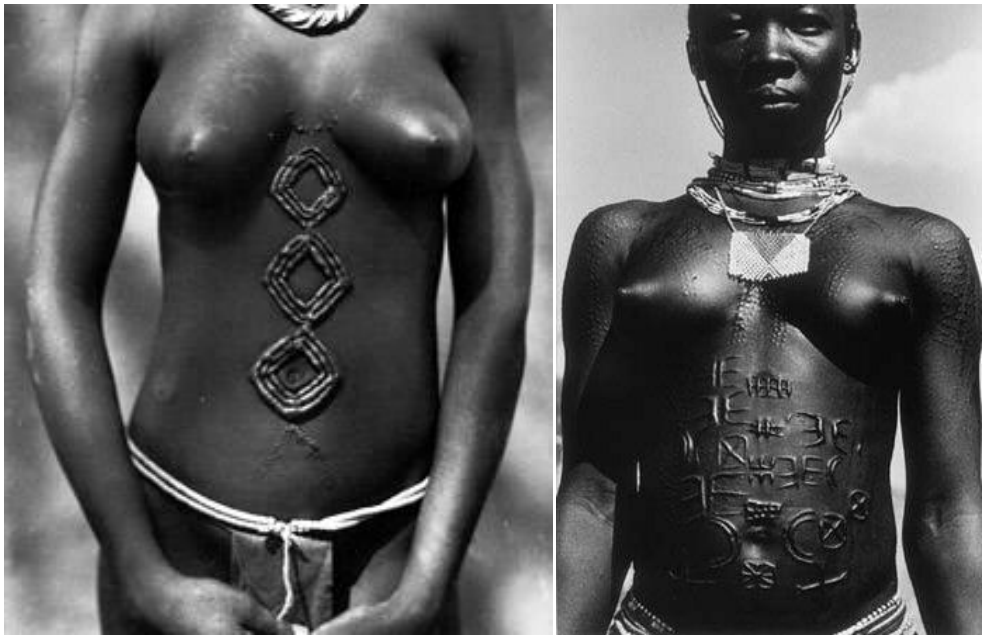
Figura 29 - Mulheres da tribo Padaung

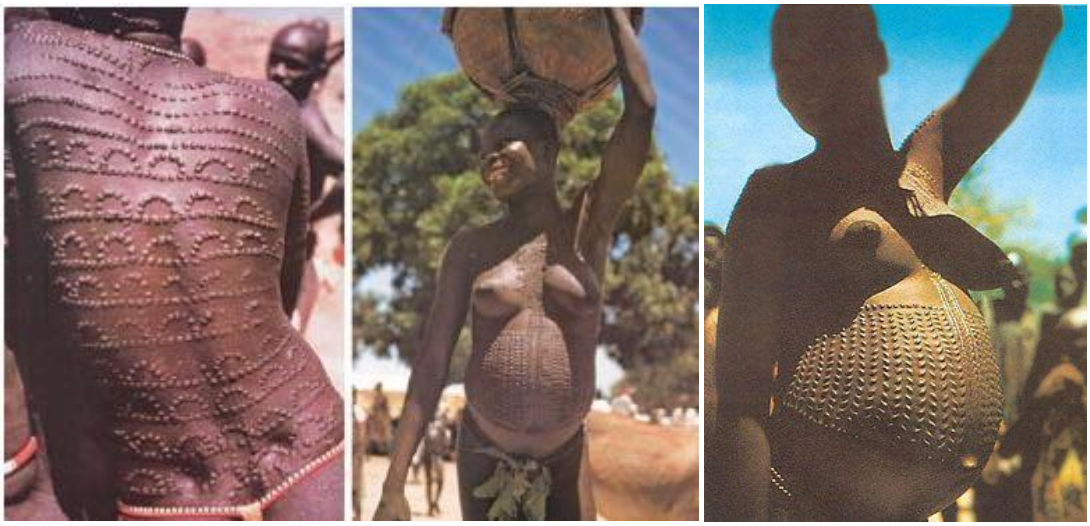
Nas tribos do Vale do Omo, os habitantes usam elementos da natureza para pintar e decorar o corpo. A região possui uma imensa paleta de cores provenientes da natureza, como o ocre, vermelho, caulim branco, verde cobre, e amarelo, que são extraídos de pedras em pó, barro, frutos e plantas. O bom gosto com que eles escolhem as formas, texturas e cores é impressionante e faz com que o lugar seja um dos mais exóticos do mundo, até hoje. Nessas tribos os homens, quanto mais bem adornados e pintados estiverem, mais atraem as mulheres.

Figuras 30, 31 e 32 – Tribos do Vale do Omo

Por fim, em várias tribos da Nigéria, são feitos em homens e mulheres, marcas realizadas com cortes (escarificações) que representam fases importantes em suas vidas. Quando cicatrizam, esses cortes ficam parecidos com uma renda. Como essas tribos não usam roupas, as cicatrizes também são esteticamente, um símbolo de beleza.

As marcas começam a serem feitas a partir dos cinco anos de idade, em partes específicas do corpo, obedecendo a uma seqüência. Os jovens só são considerados adultos quando toda uma seqüência de desenhos estiver completa.





Figuras 33, 34, 35, 36 e 37 – Tribos da Nigéria

Também no que tange as tribos, mas não no aspecto permanente, estão as Mehndi ou Mehandi, que são delicadas decorações, feitas de Henna, nas mulheres indianas. A Mehndi é feita às vésperas do casamento. Ela não é de caráter permanente, mas considero pertinente a sua apresentação, já que, durante algumas semanas, a pintura fica fixada à pele, mudando de coloração, até que suma por completo.

Figuras 38 e 39 – Mehndi em mãos e pés

3.3. Modificações

As modificações podem ser várias, como piercing, tatuagem, branding/escarificação, suspensões corporais e implantes. Para este trabalho, vamos nos ater à piercing e tatuagens, porém, para tanto, é necessário mostrar também algumas outras modalidades de modificações corporais.

3.3.1 Suspensão Corporal

A suspensão corporal teve suas origens há milhares de anos, em rituais religiosos no Sul da Índia. Com o passar do tempo, o costume ficou mais conhecido, e começou a atrair a atenção de pessoas ligadas a sensações extremas, que aperfeiçoaram as técnicas, inventando novos meios de suspender o corpo usando ganchos espetados na pele.

O processo é extremamente delicado e deverá ser feito cuidadosamente por pessoa com grande experiência ou por profissional da área, a fim de que não ocorram graves ferimentos. A suspensão pode precisar de pequeno grupo de pessoas que fazem a preparação e auxiliam no processo em si mesmo. A suspensão nunca deve ser tentada por uma pessoa sozinha, devido ao risco desta sofrer ferimentos ou entrar em estado de choque, algo potencialmente mortal. O ato de estar suspenso propriamente dito pode ocupar pequena porção do tempo necessário para a preparação, embora algumas pessoas possam permanecer suspensas por horas

Figuras 40, 41, 42 e 43 – Preparação de uma suspensão

Existem várias modalidades de Suspensão. São elas:

Suicide: A mais famosa é feita na posição vertical e são usados apenas dois ganchos nas costas.

Figura 44 – Suspensão Suicide

Superman: Na posição horizontal de barriga pra baixo.

Figura 45 – Suspensão Superman

Coma: Posição horizontal de barriga pra cima.

Figura 46 – Suspensão Coma

Knee: De cabeça pra baixo, com dois ou quatro ganchos segurando. Um ou dois ganchos em cada joelho.

Figura 47 – Suspensão Knee

Chest: Posição vertical, são usados dois ganchos , presos no peito. Também chamada de O-kee-Pa pelos índios norte americanos, que a utilizavam em seus rituais.

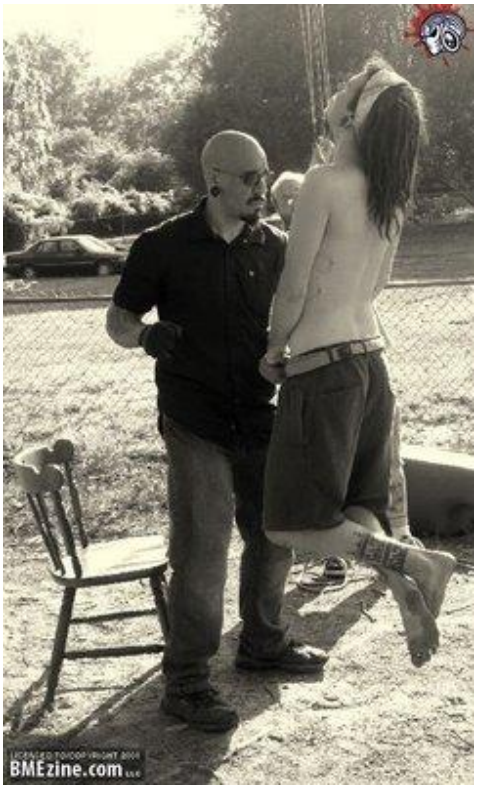


Figura 48 – Suspensão Chest

Lótus: Na posição de Lótus.

Figura 49 – Suspensão Lótus

3.3.2. Escarificação

Escarificação, como foi visto nas tribos africanas, é a técnica de modificação que consiste em produzir cicatrizes no corpo através de instrumentos cortantes. Atualmente, com sua crescente popularização, as técnicas se aperfeiçoaram, sendo que as escarificações ou scars, como são chamadas, podem ser mais superficiais ou profundas.

Figura 50 – Escarificação feita por Valnei Santos

Figura 51 – Escarificações feitas por Valnei Santos

3.3.3. Tongue Splitting

Língua bífida, língua bifurcada, língua de lagarto e são um dos vários termos usados para se referir a uma língua bifurcada.

Nesse procedimento, a língua é basicamente cortada ao meio e forçada a cicatrizar dessa forma deixando o indivíduo com uma língua bifurcada. Em geral, nenhuma grande mudança é feita na estrutura da língua e nenhum tecido é removido. Basicamente o tecido fibroso que liga as duas partes da língua é cortado, separando as duas metades.

Figuras 52 e 53 – Exemplos de Toungue Splitting

3.3.4. Implantes

A colocação dos implantes, que são feitos de silicone (o mesmo tipo de silicone usado para implante de mamas), implica em uma nova modelagem do local onde ele é posto, uma nova forma permanente ao corpo.

A técnica foi inventada na década de 90 e é bastante complexa, uma vez que é necessário descolar uma parte da pele – no caso, descolar a pele e a camada de gordura, separando-os do músculo - , colocar o objeto de silicone no corpo e depois fechar a pele, num processo praticamente cirúrgico.

Esse tipo de implante pode ser feito em qualquer lugar do corpo, salvo as articulações.

Figuras 54 e 55 – Implantes Subcutâneos

3.3.5. Tatuagem

Um dos focos (juntamente com o piercing) de modificacções principais desse estudo, a tatuagem é uma das modificações corporais mais comuns atualmente.

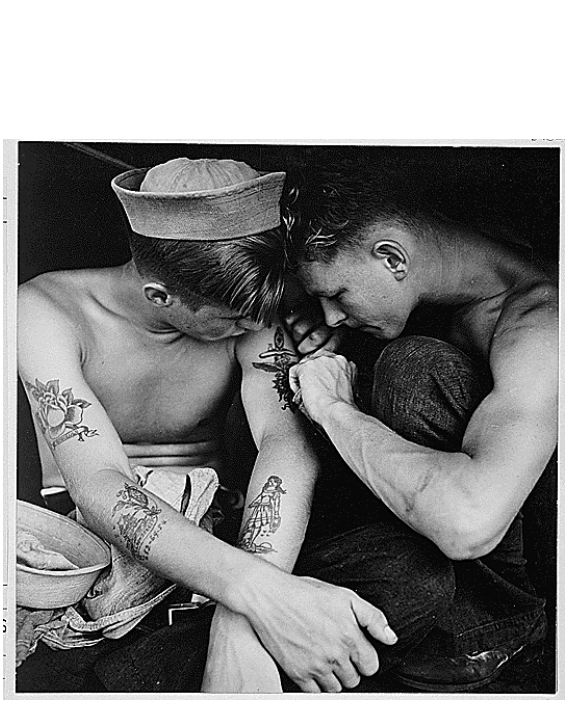
Os primeiros registros escritos sobre a tatuagem datam de 700 A.C. Herodoto relata que entre os Thraces3, o uso da tatuagem indicava a origem nobre e, conseqüentemente, sua ausência denotava a origem humilde do indivíduo.

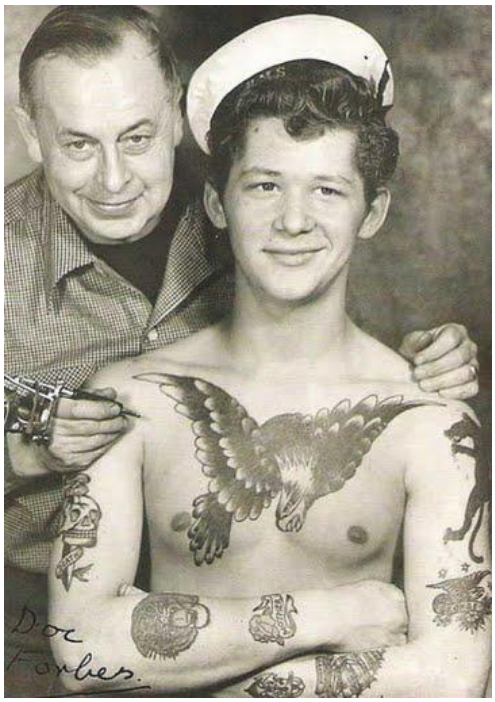
No Ocidente, é pelo viés da marginalidade que a tatuagem se insere na sociedade. Existem relatos sobre tatuagens em textos dos Gregos e dos Romanos. Nos Gregos, as tatuagens eram utilizadas para marcar os escravos

com os nomes de seus donos, já os Romanos tatuavam nos legionários o nome de seu general e uma águia, também os marginais tinham seus corpos marcados como uma forma de estigma (PIRES, 2005).

Há descrições que indicam que os primeiros Cristãos tatuavam uma cruz em suas faces ou ombros, esta tradição não se manteve no Ocidente, onde foi transformada em seu inverso e passou a ser vista como um sinal de paganismo. A Igreja tem participação decisiva no papel legado à arte corporal. No entender da Igreja, as marcas corporais são consideradas como atos de violência realizados contra o corpo natural. Portanto, significam também, uma injúria à Criação. Para compreendermos o caráter de injúria atribuído às marcações corporais precisamos entender que, para o Cristianismo, o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Além disto, a Igreja tinha grande poder justamente por estar associada à elite da sociedade. Desta forma, a arte corporal foi condenada pela classe dominante, sendo algo próprio aos segregados e aos 'fora da lei' (GROMBRICH, 2002)

Na modernidade, a história da tatuagem no Ocidente começa em meados do século XVIII com as viagens exploratórias do Capitão James Cook. O primeiro contato acontece na Polinésia. É lá que o navegador trava conhecimento com uma cultura na qual a tatuagem estava amplamente inserida. Esta prática havia se tornado popular entre os marinheiros e, quando fora trazida para a Europa, passara a ser vista pela elite européia como algo bárbaro e selvagem. No século XIX encontramos o apogeu da tatuagem como espetáculo. Esse tipo de evento se manteve até então como uma espécie de subcultura, assim permanecendo até a primeira grande guerra.





Figuras 56 e 57 – Marinheiros Tatuados

Após esse período, a tatuagem se tornou mais disseminada entre a população em geral e seu interesse como atração se esvaiu. Encontramos ainda um breve período em meados do século XIX no qual a tatuagem se tornou comum entre os nobres europeus. Nessa época, também, vimos surgir o piercing nas sociedades ocidentais, trazido por legionários em suas viagens ao Oriente e ao Pacífico.

No Brasil, o percursos da tatuagem moderna foi um cidadão dinamarquês chamado Knud Harald Lucky Gegersen, conhecido popularmente como Lucky ou Mr. Tattoo. Lucky chegou ao Brasil em 1959 e se estabeleceu em Santos – SP.

Lucky teve uma participação real no mundo da tatuagem brasileira. Os tatuadores chegam a dizer que por mais imperfeita que seja a tatuagem de Lucky, ela vale muito, pois foi graças ao dinamarquês que o Brasil entrou no mapa da tatuagem moderna. Por um bom tempo Lucky continuou sendo o único, até que começaram a aparecer, aos poucos, os seus seguidores, que herdaram dele as técnicas e a arte de fazer tatuagem.

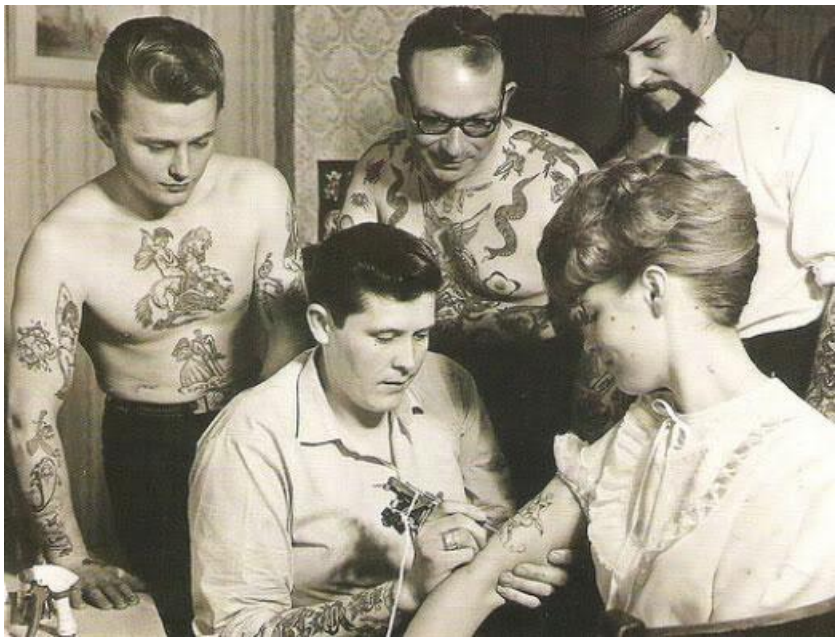


Figura 58 – Tatuagem Vintage

3.3.6. Piercing

Mais popular e, em alguns casos, mais aceito do que a tatuagem, o piercing é o segundo foco de modificação desse estudo.

O piercing ou body piercing nada mais é do que uma forma de perfurar o corpo, um método de colocação de jóias que foi modernizado. No Egito antes de Cristo, as escravas mais bonitas ganhavam perfurações no umbigo com jóias que não brilhavam muito, e as mulheres da nobreza ganhavam perfurações com jóias em ouro, e tudo isso passou a ser uma maneira de classificar a beleza.

O body piercing os poucos foi se popularizando, assim como foi com a maquiagem e com os acessórios, tais como os brincos, que são usados hoje por todos, inclusive por homens. Através dos tempos, o piercing ganhou espaço e, a cada dia, a barreira do preconceito vem sendo derrubada, e o número de pessoas que estão dispostas a perfurar o corpo, aumenta.

Uma das coisas que devemos dar mais ênfase diz respeito à importância da higienização e da saúde. É essencial tomar esse tipo de cuidado, fazendo assepsia no local e a esterilização de todo material para que não haja nenhum risco de contaminação. Todos esses cuidados são essenciais não só para uma boa cicatrização do local, mas também para prevenir doenças e possíveis infecções. Para aqueles que possuem algum tipo de alergia, existem no mercado jóias que são confeccionadas com aço cirúrgico e antialérgico, deixando, assim, opções para todos.

Os métodos mais comuns de body piercing são o americano e o inglês, mas o que utilizamos aqui no Brasil é o americano, onde se usam agulhas descartáveis. Os lugares para se colocar piercing são vários, destacando: umbigo, lábios, nariz, orelha, mamilos, sobrancelha, língua e regiões genitais.

Uma das técnicas que vem se popularizando, é o Piercing Corset. Esta técnica consiste em uma série de perfurações feitas em duas fileiras, geralmente nas costas, braços e pernas. Junto às perfurações, é atado um pedaço de fita para dar a aparência de ser um espartilho.

Figuras 59 e 60 – Preparo e Piercing Corset, de 8 argolas, pronto.

Dessa forma, a Body Modification poderia ser considerada uma tribo urbana e seus adeptos, estes seriam os primitivos modernos (modern primitives).

Neste momento, acontece uma aproximação entre as marcações corporais contemporâneas e os rituais existentes nas sociedades antigas (e primitivas, como na África e na Ásia). As marcações corporais das sociedades antigas e primitivas, como já foram ditas anteriormente, são feitas, na sua maioria, em rituais e representam a passagem de um certo ciclo de vida para outro. Na contemporaneidade, as marcações corporais também podem ser consideradas como rituais, mas são realizados depois de ocorrido o momento significativo ou de transformação. Além disso, as significações desses rituais não são partilhadas por todos os membros da sociedade, uma vez que o significado pode estar codificado, para a interpretação somente daquele que passou pela transformação. Outra característica é que elas estão constantemente sendo feitas, refeitas, transformada, marcando diversos eventos (FEATHERSTONE, 2005).

3.4. Modern Primitives

> *Temos um corpo, e ele é fluido [...] O Corpo é a tua casa, a tua casa é como você quiser, não fazer isso é não viver.*
>
> *Fakir Musafar*

Corpos perfurados, queimados, cortados, redesenhados com implantes, e suspensos. Esses são os corpos dos modern primitives, os primitivos modernos. Adeptos da Body Modification, suas praticas ampliam e itensificam a potencialidade dos corpos, segundo Braz (2005):

> Os Modern Primitives buscavam uma aproximação ideal, simbólica e práticacom técnicas supostamente pertencentes a sociedades que diziam ser tradicionais ou “pré-letradas”. A referência a um primitivismo idealizado romanticamente lhes servia – e continua servindo a muitos dos adeptos da Body Modification – de substrato para dar sentido e legitimidade a suas práticas (BRAZ, 2005, pg. 5)

O termo Modern Primitive foi cunhado por Fakir Musafar (que será exposto no próximo tópico deste trabalho), em 1967, para designar aqueles que mesmo pertencendo a sociedades ocidentais desenvolviam praticas de manipulações corporais próximas das de sociedades ditas primitivas. Ele denomina as pessoas que são “modernas primitivas” como sendo: *“Todas as pessoas não tribais que reagem a uma urgência primal e que fazem alguma coisa com seu corpo*” (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000, pg. 36), ou seja, ocidentais e urbanas que seguem o caminho de modificar seus corpos. O termo também pode indicar o individuo que, mesmo estando inserido em uma

cultura que prima pela racionalização e pela lógica, procura enfatizar a intuição (PIRES, 2005).

Este individuo se caracteriza também por estabelecer uma relação com o corpo físico na qual viabiliza a realização de uma série de experiências que lhe permitem vivenciar várias sensações e, com isso, atingir novos estados de consciência. Como conseqüência, o individuo receberia amadurecimento intelectual, emocional e espiritual.

Foi nos estados unidos, berço dos Modern Primitives, e na Europa, nos anos 80, que se ampliou o numero de pessoas que procuravam pela Body Modification, ampliando também, o repertório de práticas. Essas pessoas parecem terem sido atraídas por imagens das técnicas corporais praticadas por sociedades tradicionais.

Nas varias sociedades humanas, principalmente naquelas que inspiram os Modern Primitives, as marcar corporais são associadas a ritos de passagem ou vinculadas a sentidos dentro da comunidade.

Se para eles, suas praticas são uma forma de reagir a uma urgência primal, a uma primitividade do corpo do indivíduo, como diz Musafar Jeudi (2000) diz:

> A body modification escolhe, igualmente, uma via oposta à da arte primitiva. Nas sociedades primitivas as práticas de inscrição sobre o corpo, a escarificação, as pinturas, bem como todas essas composições sutis que C. Lévi-Stauss descreve ao estudar os índios caduveo do Brasil, são práticas que 'culturalizam' o corpo, que anunciam a passagem a uma sociedade da escrita. Nada a ver com a exaltação da primitividade do corpo! Muito ao contrário, o corpo torna-se instrumento privilegiado da linguagem e da transmissão. A organicidade originária e radical não é senão um mito estereotipado de uma selvageria contra a qual todo destino de uma civilização é construído (JEUDI apud: HEUZE, 2000, pg. 123)

O termo Primitivo, ainda que criado para transcrever fases temporais, funcionou e articulou uma carga valorativa pejorativa, indicando uma falta de 'civilização' ou 'civilidade', atraso cultural e tecnológico. Para os que o romantizam, o termo primitivo é também ligado à idéia de originalidade, onde a essência do homem se encontraria na sua forma mais pura e natural. Esse é o sentido mais próximo empregado pelos Modern Primitives.

Contudo, a apropriação de símbolos ou práticas de sociedades não-ocidentais não é novidade. Os hippies se inspiraram em uma série delas para criarem sua estética 'psicodélica', também os punks apresentaram ao ocidente os piercings O centro da questão são os novos usos que as pessoas dão a essas práticas adaptadas. As práticas dos jovens Modern Primitives têm se mostrado cada vez mais como formas de rituais pessoais e formas de se

constituírem como determinado sujeito. Como visto a construção da identidade nos dias de hoje se dá principalmente através da fabricação do próprio corpo. Os Modern Primitives podem parecer ‘primitivos’ para alguns ou até para eles próprios, mas sentem-se completamente modernos.

Le Breton (2003), no que diz respeito ao que conduz uma centralização cada vez maior do individuo sobre si, diz o seguinte:

> A retirada para o corpo, para a aparência, para os afetos é um meio de reduzir a incerteza buscando limites simbólicos o mais perto possível de si. Só resta o corpo para o indivíduo acreditar e se ligar. A interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se à sua superfície. É preciso se colocar fora de si para se tornar si mesmo (BRETON, 2003, pg. 38).

Os Modern Primitives têm nas constantes modificações corporais uma espécie de projeto corporal onde se encontram em um ir e vir constante, quase um brincar com o corpo na busca ou criação de si mesmo. O corpo é tratado sempre como um projeto, inacabado, pois as possibilidades não são finitas. A pessoa está na condição de um eterno devir. Um ser efêmero num fluxo constante e ininterrupto de modificações de seu corpo, onde se cria, se recria, se angustia, se brinca e se transforma.

Conhecido o movimento, é hora de conhecermos o seu criador, Fakir MUSAFAR e nos aprofundarmos um pouco mais, através da história pessoal do criador, a sua criação.

3.4.1. Fakir Musafar

Figura 61 – Fakir Musafar

Fakir Musafar é estadunidense, nascido em 10 de agosto de 1930 em Roland Loomis, na Dakota do Sul, e desde os seis anos se interessou pela possibilidade de sentir intensas sensações corporais.

Apesar de ter se formado como engenheiro eletricista, nunca exerceu a profissão. Dedicou-se a diversas Dedicou-se a diversas ocupações, mas foi através de seu trabalho com as modificações corporais, arte que domina profundamente, que se tornou reconhecido mundialmente. De acordo com Fakir, a ciência nada mais é do que magia, e a magia teria um papel fundamental em sua vida. Atualmente, ele é conhecido como artista performático, editor da revista Body Play fundada por ele, professor de técnicas de modificações corporais e xamã.

O artista começou a praticar as modificações corporais já aos sete anos. Aproveitava as viagens dos pais e os momentos em que estava sozinho em casa para reproduzir as práticas de modificações corporais das culturas tribais que encontrava descritas nas revistas National Geographic e nas enciclopédias anteriores à Segunda Guerra Mundial. Essas práticas eram feitas sem qualquer ajuda, estímulo ou o monitoramento de alguém.

Figuras 62 e 63 – Fakir, Jogos Corporais

Aos treze anos, fez uma perfuração do prepúcio utilizando um torno. Esta foi a primeira de muitas perfurações que se seguiriam. Há um evento especial que nos parece importante relatar. Ocorreu quando Fakir completava dezessete anos. Tendo permanecido em jejum e sem dormir por vinte e quatro horas, e após dançar ininterruptamente por horas, Fakir atou seu corpo a cordas que estavam presas por ganchos a uma parede, assim permanecendo

por várias horas. Ele relata que esta foi a primeira ocasião em que teve uma experiência de “sair de seu corpo”. Essa sensação foi descrita por ele como sendo inigualável.

O que nos parece importante é a descrição do evento dada por ele: *“Você tem um corpo, mas ele é fluido. Você pode se deslocar através das paredes, da terra e do ferro. Você pode estar no presente, ir ao futuro ou ao passado. Como se trocasse de lugar sem limites”* (MUSAFAR, apud: Heuze 2000, pg. 36). Continuando seu relato, afirma que sentiu como se fosse morrer e que estava, realmente, buscando uma experiência limite. Sentiu todo o seu corpo se entorpecer e, logo após, ouviu um zumbido e viu uma pequena luz. *“Neste ponto eu me tornei uma cabeça. Toda a minha atenção, toda a minha consciência estava localizada exatamente no centro de minha cabeça”* (MUSAFAR, apud: HEUZE,2000, pg. 37).

Ele diz que havia permanecido consciente do batimento de seu coração, mas que sua sensação era a de estar suspenso em uma corda muito longa que se balançava entre duas paredes de pedra. Na ocasião escutara um barulho e achou que este seria o barulho de seu corpo batendo nas duas paredes, mas sabia que na verdade era o batimento do seu coração. “Eu sentia a potência que animava meu corpo” (MUSAFAR apud HEUZE, 2000). Continua o seu depoimento afirmando que ouvira um som agudo e após este som sentiu-se flutuando, sem nenhuma sensação em seu corpo. Via de longe seu corpo preso às paredes, como se estivesse fora da cena. Não sentia medo, mas estava alegre. “Eu tinha verdadeiramente o sentimento de saber quem eu era” (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000, pg. 37)

Ele afirma que a partir daí várias coisas mudaram em sua vida. “Eu passei a me sentir mais à vontade nesta sociedade estranha” (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000). Um depoimento, em especial, é apropriado ressaltar:

> Desde este dia eu estava liberado. Eu me senti livre para experienciar e expressar a vida ATRAVÉS do meu corpo. Eu tive um insight, uma compreensão. Meu corpo é meu para usá-lo. É a minha mídia, minha própria e pessoal “tela viva”, “barro vivo”, para moldar, dar forma e marcar como uma expressão criativa da energia viva que flui através dele. NÃO existem penalidades, restrições, limitações, vergonhas por usá-lo desta maneira. Na verdade, ele é para isto mesmo! Eu divido esta liberação com qualquer um que procura a verdade. Seu corpo pertence a você. JOGUE COM ELE ! (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000, pg. 39 grifo do autor).

Figuras 64 e 65 – Fakir, Jogos Coporais.

Considerado como o pai do movimento dos Modern Primitives, Fakir acredita que todos os objetos fixados no corpo por um período prolongado alteram tanto a visão da vida desta pessoa, como sua relação com o corpo. Continuou, incessantemente, a fazer as mais diversas experimentações com seu corpo (quase todas secretas), até que em 1978 adotou definitivamente o nome de Fakir Musafar. Este era o nome de um homem que passou dezoito anos de sua vida andando pela Pérsia (em 1800), com objetos cortantes enfiados no corpo, e que tentava explicar às pessoas quais os mistérios que lhe permitiam viver desta forma. A partir daí, começou a fazer performances em espaços públicos e se tornou conhecido por seu trabalho com o corpo.

Beatriz Ferreira Pires (2005) fez a seguinte declaração sobre o artista:

> O caráter místico, o intuito de transcendência, o desejo de ultrapassar os limites físicos como forma de fortalecer a alma e delinear o caráter, de dar oportunidade ao psíquico de expressar-se concretamente sobre o suporte a que está vinculado, de trazer à tona, de vivenciar, mais do que isso, de corporificar o inconsciente, de dar matéria ao imaterial, sempre guiaram esse homem, que acredita na imortalidade da alma e na reencarnação (PIRES, 2005, pg. 103-104)

Fakir defende que tudo o que é posto no corpo muda sua relação com a vida e com seu corpo. Começou a se furar sem sugestões de outras pessoas, inspirado apenas por imagens de reportagens de revistas. Desde o início se fotografava para documentar o desenvolvimento de suas modificações corporais. Os jogos corporais, como ele denomina, são próximos da magia, e a magia próxima do controle do mundo. Considera-se uma pessoa mágica, e diz

não ser fácil ser uma pessoa mágica em um mundo tecnológico como o nosso. Musafar é uma pessoa espiritual, ou seja, para ele existe uma realidade outra que não a realidade material. Crê na reencarnação e na imortalidade da alma e, por isso, suas experiências corporais têm o intuito de transcendência e o objetivo de corporificar o inconsciente (PIRES, 2005)

De acordo com Musafar, os rituais devem ser fisicos e envolver dor e sangue, além de deixarem marca. Sua importância está no fato de possibilitar ao indivíduo que se submete a eles passar para uma outra fase da vida, atingir um nível de amadurecimento, tornar-se adulto. Porém, a forma como magia, rito e dor se precisam ser esclarecidos.

Musafar acredita que a magia está presente em todos os ritos e se manifesta muitas vezes como uma intuição. O entendimento da importância da presença da dor nos rituais de modificação corporal nos parece essencial para a compreensão de seu pensamento. A dor é obtida através das intervenções no corpo e é, também, o meio de se alcançar estados alterados de consciência. O artista não a reconhece como uma sensação desprazerosa, mas nem tão pouco como algo prazeroso.

Figura 66 – Fakir, Ritual de Suspensão. Figura 67 – Fakir, 2000

O prazer reside na sensação de liberdade possibilitada pela experiência. Significa que sua importância está no que é possível alcançar através dela. Segundo Musafar, “a dor real não existe, mas [apenas a sensação]. É bom perceber uma sensação através do corpo. Você sabe que está vivo” (MUSAFAR apud HEUZE, 2000). Deste modo, é através da dor que se torna

possível atingir um estado alterado de consciência que impede a percepção da dor como algo desprazeroso.

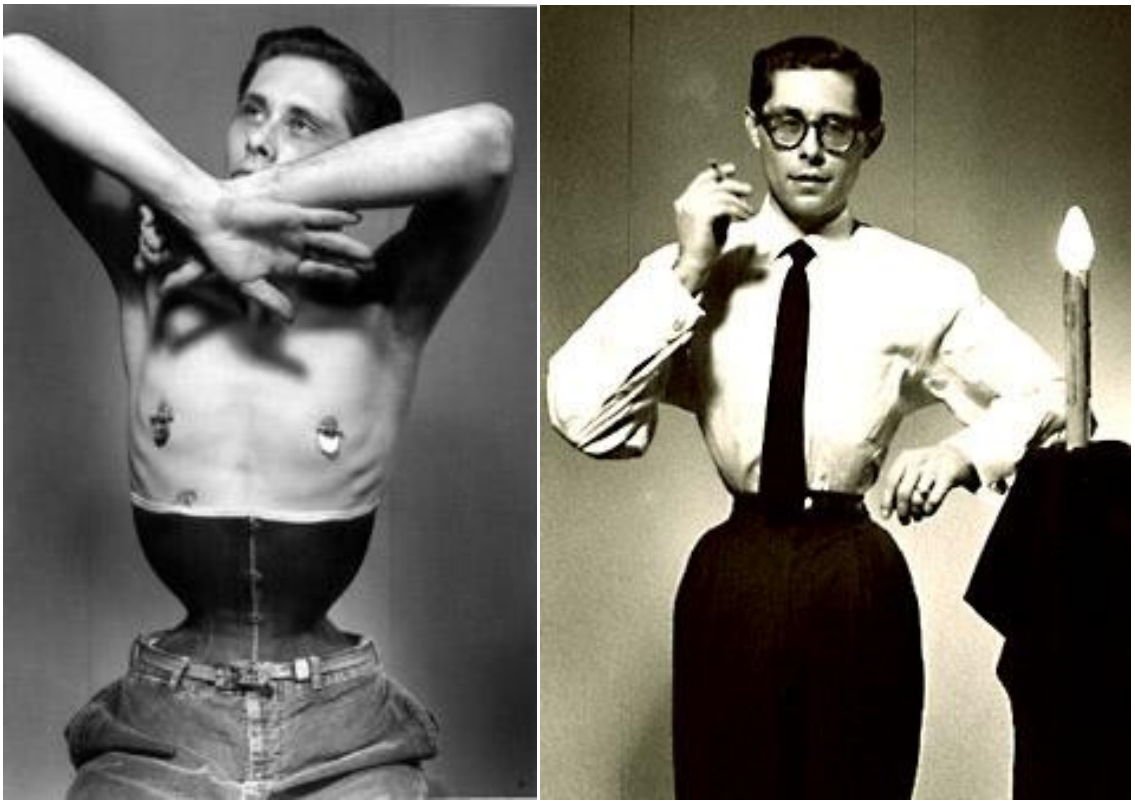
Explicando melhor, para Musafar, a dor só é sentido como algo desprazeroso quando decorre algo inesperado. No caso das marcações corporais o indivíduo tomou a decisão de submeter-se a um estímulo; isto faz com que ele esteja consciente de que vai sentir algo e que deve se preparar para tal sensação. Em um primeiro momento é necessário então realizar uma separação entre consciência e corpo físico, ou melhor, entre o processo mental de racionalização e o processo sensorial que, iniciado pelo tato, instaura a percepção da sensação (Pires, 2005).

Quando isso ocorre é como se fosse possível apenas observar a sensação. Nas palavras de Musafar:

> Um dos primeiros estados alterados que você pode conhecer é a sensação da sua consciência e do seu corpo. Você não sai do seu corpo, mas a parte de você que sente e pensa pode ser separada das sensações. De maneira que é possível atravessar um grampo ou alfinete. Você não sente a dor, o corpo sente, e você observa, experimentando e registrando a sensação (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000, pg. 34)

Este estado pode ser caracterizado por uma espécie de transe. A sensação posterior é uma espécie de relaxamento reconhecido como prazeroso. A dor é interpretada como algo seguro, positivo e necessário. Isto implica que as práticas da Body Modification são, usualmente, precedidas por medidas que visam à garantia da segurança das pessoas envolvidas. Além disso, a dor é vista como parte integrante da vida de qualquer ser e algo que possibilita que o indivíduo vivencie experiências nas quais serão adquiridos autoconhecimento e amadurecimento pessoal, ou seja, os primitivos modernos estabelecem uma relação com a dor de forma a alcançarem seus objetivos.

Ao enfrentar seus medos, descobrir ou aumentar seus limites físicos e mentais a dor propiciaria conhecimento a essas pessoas. Neste sentido, somos levados a pensar a dor não como algo a ser valorizado, mas como uma parte inerente ao processo de marcação corporal. Estamos reconhecendo a dor como intensidade e atribuindo sua importância a possibilidade de levar o indivíduo a passar de um estado a outro, diferente do que se apresentava no início do processo. Podemos também dizer, concordando com Musafar, que a dor enquanto intensidade faz com que o indivíduo perceba seu corpo também em sua materialidade



Figuras 68 e 69 – Fakir com 47cm de cintura

Ao estabelecer uma relação entre o individuo e o mundo que o cerca, através das praticas de modificação corporal, esses ritos propiciam o estabelecimento de uma relação do individuo com o todo. Ainda de acordo com Musafar, a realização de uma marca corporal é também uma forma de lutar, diz:

> Parece que o alvo do mundo moderno é apagar as diferenças [...] nos submetemos a esta grande força opressiva que tenta nos homogeneizar e nos tornar todos idênticos. Nós devemos resistir e combater, pois ela é dirigida contra a vida. O mal é a vida soletrada ao avesso. (em inglês, live = evil). Tudo que tende a sufocar a expressão individual da vida das pessoas é o mal (MUSAFAR, apud: HEUZE, 2000, pg. 38-39)

Mais do que fazer parte de uma tribo, os Modern Primitives desejam uma integração com eles próprios. A tribo passa a existir através da aproximação destas pessoas que se conhecem e se reconhecem a partir de suas marcas, ou seja, conseguem estabelecer um lugar social a partir da singularidade.

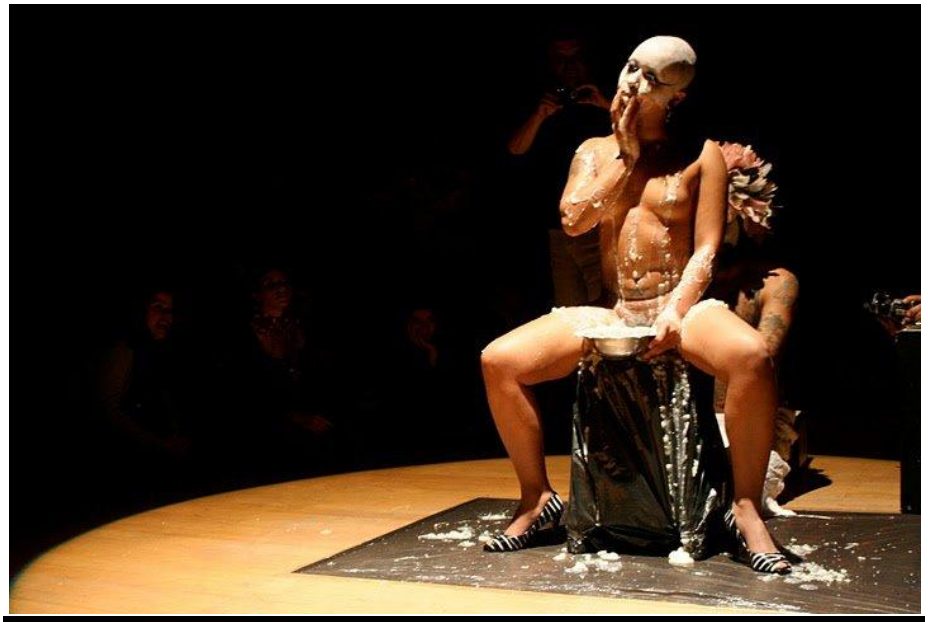
Alguns destes primitivos modernos fazem suas performances em lugares públicos como teatros, mostras culturais e até mesmo em casas noturnas:

Figura 70 – Thiago Soraes (T. Angel) em performance "Canibalismo" na casa noturna Audio Delicatessen em São Paulo, 2009.

Figuras 71– Thiago Soares (T. Angel) em performance Subtance T. na casa noturna Audio Delicatessen em São Paulo, 2009.

Figura 72 – Felipe Espindola e Sara Panamby em performance "Pérola Aos Porcos" na UERJ. Foto por Marcelo Mirrela.

Figura 73 – Felipe Espindola e Sara Panamby em performance "Pérola Aos Porcos" na UERJ. Foto por Marcelo Mirrela.



Figuras 74 e 75 - Felipe Espindola e Sara Panamby em performance "Pérola Aos Porcos" na Abertura da 7ª Semana das Artes do Corpo, PUC-SP. Foto por Leandro Pena.

Villaça & Góes (1998) resumem desta maneira, os sentimentos sobre os primitivos modernos:

> No coração do primitivo moderno está a proposição de que todo corpo é não marcado, é um papel em branco, sobre o qual a cultura deixa marcas do poder, e as marcas no próprio corpo são gestos radicais e livres contra os mecanismos do poder (VILLAÇA & GÓES, 1998, pg. 143)

3.5. Freak Out – A Minha Visão Sobre o Freak

Depois de todos os estudos sobre a modificação corporal, faltava-me o trabalho de registras todas essas impressões. Desse modo, escolhi o lado contrário, o lado suave. Quis retratar algo exposto e ao mesmo tempo escondido, codificado, assim como as modificações corporais o são. Escolhi o nu artístico e sensual para tal expressão, por deixar latente, ao mesmo tempo que exposto, as minha intenção, que é única: mostrar a beleza na modificação corporal, através de seus adeptos.

Para isso, foi necessário domínio de técnicas e também da compreensão do que se trata, afinal, a arte da fotografia.

3.6. Claire Jean

Claire Jean é a fotografa em quem me inspirei para realizar o meu trabalho fotográfico. Claire é francesa e mora no Brasil a cerca de quinze anos. Seu trabalho consiste em retratar corpos humanos, em sua maioria femininos, em situações onde ele se confunda com os elementos da cena.

Os trabalhos de Claire têm como tema a natureza e, há algum tempo, ela vem inserindo pessoas modificadas em seus trabalhos.

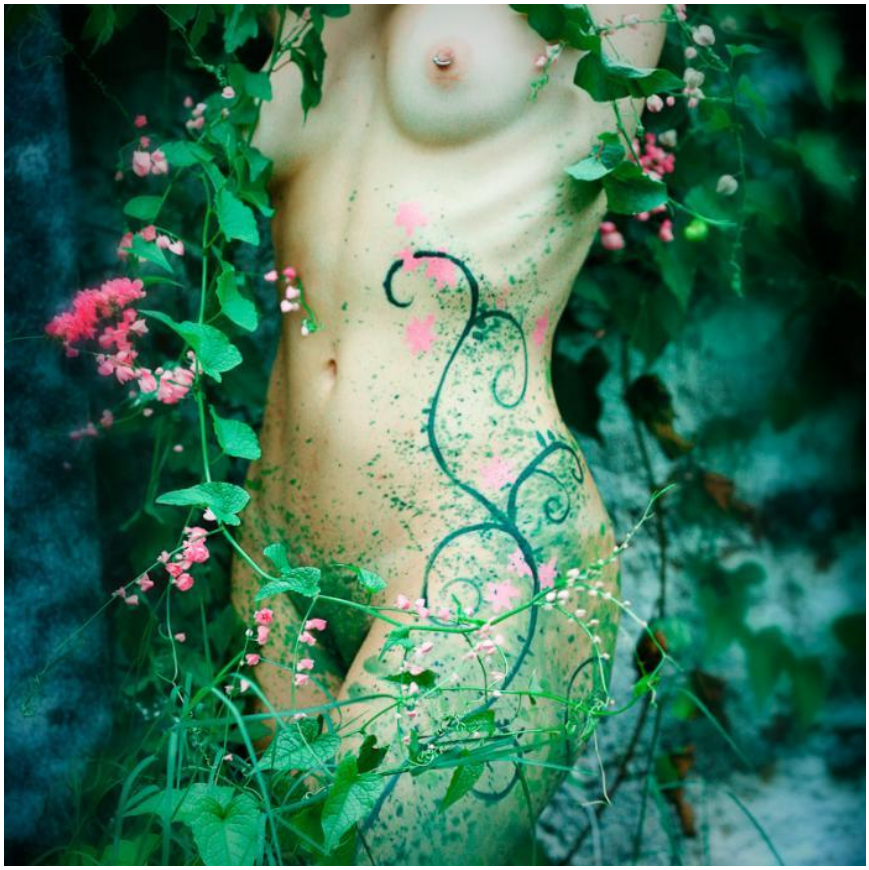


Figura 76 – Le Clos Du Lilas

Figura 77 – Love Affair

Figura 78 - Sofia

Figura 79 – Dona De Casa

Figura 80 – Sem nome

3.7. A Beleza Invisível

A fotografia é um meio invisível e raramente pode ser apreciada como um objeto de representação já que é a própria representação, é o próprio objeto que retrata, a fotografia é o referente (VINHAS, 2003).

Nas palavras de Roland Barthes (1984):

> [...] Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; (...) A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber (eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava). (...) Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos. (BARTHES, 1984, pg. 15-16)

A fotografia envolve um desejo de descobrir o que há por trás da imagem, existe a vontade de ampliar o detalhe ao máximo, investigar o fato que está congelado na imagem. Mas a descoberta é sempre subjetiva, pois a ampliação física do detalhe não mostrará mais que o grão do papel.

A fotografia não pode separar-se do seu referente mesmo quando observadas por profissionais capazes de valorizar a técnica (luz, enquadramento, grão, o papel fotográfico...). A técnica também é observada na representação, na forma como o objeto foi capturado, enquadrado, exposto à luz. No entanto a fotografia não é somente a técnica, é a peculiaridade do olhar fotográfico, a sensibilidade do modo de ver e sentir o objeto fotografado, uma obra repleta de sentidos capaz de ser contemplada como qualquer objeto de arte.

No que tange o olhar sobre o objeto fotografado, a fotografia é sempre uma obra de alguém, é a perspectiva única de alguém que escolheu o ângulo, recortou com seu próprio modo de ver a realidade. A imagem concretizada, é o julgamento do fotógrafo sobre o objeto, é a reunião de intenções ao reproduzir, imobilizar os objetos, de congelar o momento, propriamente dito.

A fotografia é carregada de sentidos, uma vez que o objeto fotografado é um recorte da realidade filtrado pela interpretação do fotógrafo. Existe sempre uma intenção na fotografia. Ela não é uma simples reprodução, mas é a soma dos sentimentos, da escolha, do cuidado do olhar. Portanto, a fotografia deve ser olhada como mais quem um objeto. Deve ser olhada como uma outra maneira de ver e pensar.

> [...] O que significa que deveremos – retomando a clara definição de Philippe Dubois – “aprender , deste modo, o fotográfico como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos- imagens, entender o fotográfico como uma maneira possível de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento” (DUBOIS apud SAMAIN 1998, pg. 11)

Quanto ao espectador, a fotografia deve surpreender e este é o desafio do fotografo. A fotografia deve tornar-se notável, não importa o objeto, só assim terá real valor. Deve impressionar, chamar a atenção, surgir latejante entre milhares de imagens que a cercam. Segundo Barthes (1985), essa surpresa do observador em relação a uma determinada foto surge com a incerteza do motivo do fotógrafo. Não importa o quê, mas atrai: esse é o valor da fotografia.

> [...] Vejo fotos por toda a parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de “imagens”, seu modo de aparição é tudo-o-quevier (ou tudo-o-que-for). Todavia, entre as que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia uma espécie de aversão, de irritação mesmo: (...) Eu sentia pela força de meus investimentos, sua desordem, seu acaso, seu enigma, que a fotografia é uma arte pouco segura tal como seria (se colocássemos na cabeça que iríamos estabelecê-la) uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis (BARTHES, 1984, pg.31-32-33).

Quando se deseja [ver] uma foto, é porque houve o diálogo com a obra, um desvio de atenção não somente para os olhos, mas para o coração. Mesmo que esse objeto de atração cause certa repulsa, ele continua a dizer alguma coisa para quem observa, alguma coisa reconhecida pelo emocional consciente ou inconsciente.

Mas isso não quer dizer que todas as fotos terão o mesmo significado para pessoas diferentes ou que as tocarão do mesmo modo. A interpretação da imagem está atrelada aos valores culturais aprendidos durante a vida, desde as vivências da infância, nos ensinamentos escolares e na educação familiar. Mas também está relacionada ao temperamento, ao modo de ser e sentir as coisas, que determina a identificação com determinadas obras e não com outras (VINHAS, 2003)

Segundo Barthes (1985), existem dois elementos na fotografia responsáveis pelo interesse a ser despertado no observador: o studium e o punctum:

> [...] esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica (...). Desse campo, são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento (BARTHES, 1984, pg.45)

O primeiro elemento, o studium, é o interesse geral pelas fotografia. Nele, é fácil encontrar as intenções do fotografo e por isso, fica fácil discutir sobre a imagem, admirando-a ou reprovando-a.

O segundo elemento, o punctum, é onde se encontra a peculiaridade da foto que é capaz de ferir quem a observa. Ele não pode ser buscado, como o studium, pois ele brota da fotografia e vai direto de encontro ao observador, podendo representar algo bom ou ruim, para tanto o punctum requer entrega. O punctumnão leva em conta a moral nem o bom gosto, pode ser mal educado. É um detalhe que muda a leitura da foto e tem força por si só. Como diz Barthes:

> [...] Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um pequeno vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos “cultas” (investidas por um simples studium) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do punctum (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera (BARTHES, 1984, pg.77).

O punctum é emoção, não pode ser codificado. Por vezes, o punctum não será percebido no momento da observação da imagem, mas quando, depois, a imagem lhe voltar com verdadeira força, pois a resposta emocional não precisa ser imediata:

> [...] A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro do seu

> bláblábláblá costumeiro: “Técnica”, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte”, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva (BARTHES, 1984, pg.84-85)

Para Barthes (1985) o punctum cria na fotografia uma espécie de campo cego. Isso acontece pois os elementos que pungem o observador levam-no a uma história além da que se encontra na fotografia. E é o punctum que aumenta o desejo de querer saber mais e vem além da obra. Por isso, por exemplo, a fotografia erótica é capaz de conter o punctum. A capacidade de não oferecer todos os elementos na imagem cria um campo para o desenvolvimento do desejo de quem as observa. Ao contrario da fotografia pornográfica, que fornece todas as informações, num excesso que se fecha no próprio sentido do ato sexual (VINHAS, 2003).

O prazer estético de uma obra, no entanto, não está atrelado somente seus aspectos alegres e agradáveis, mas à emoção que desperta no observador. Assim, os aspectos desagradáveis como tristeza, fraqueza, agonia, entre outros, têm a mesma possibilidade de se tornar qualidades admiráveis em uma obra. Dessa forma, o reconhecimento da beleza na imagem fotográfica, assim como em outras formas de representação artística, deve partir do observador, quando há entrega, fruição das emoções.

A apreciação do “belo” na imagem fotográfica, assim como em outras formas de expressão, pode ser influenciada pelos valores culturais predominantes na sociedade, confundindo-se muitas vezes com o padrão estético em vigor, com "o bonito". A contemplação do belo, relacionada ao diálogo individual entre a obra e o observador, pode ser aprimorada, a partir do conhecimento mais profundo da cultura – como a história da arte, por exemplo. Assim, o observador poderá separar-se, a partir de um olhar crítico, dos valores estéticos impostos pela Indústria Cultural.

O gosto pela arte pode ser apurado, requer treino e cultura, ou seja, informação a respeito da forma de arte observada, para que se alcance um nível cada vez mais elevado de entendimento, compreensão e fruição. O acúmulo de informações a respeito da obra pode engrandecer a sensibilidade do observador e sua aptidão para a aprofundar a apreciação estética.

A beleza representada na fotografia está então relacionada não somente à peculiaridade estética do objeto fotografado, mas à percepção do público. Mas sua qualidade está atrelada em primeira instância à percepção do fotógrafo – no que se refere a sua responsabilidade na representação do objeto. A qualidade estética da obra fotográfica está intimamente ligada ao “olhar do fotógrafo” pois quando se observa uma fotografia, não se tem acesso à figura real, mas ao resultado da percepção do fotógrafo e conseqüente enquadramento por ele determinado.

> [...] A percepção é aqui compreendida como referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata. (PONTY, 1990, pg. 48)

Na fotografia do corpo, o corpo fotografado é tomado através de suas partes. Na medida em que o fotógrafo desenvolve o trabalho, ele tem acesso as diversas partes desse todo [corpo], podendo escolher a perspectiva que mais lhe agradar. Por esse motivo, é responsabilidade do fotografo escolher as qualidades que ele deseja exibir em sua obra, já que os enquadramentos terão significados distintos.

Dessa forma, o melhor caminho para se construir uma bela obra fotografia, seja destacar-se entre tantas outras, é sentir o objeto, entregar-se e buscar um olhar único. É buscar poesia em todas as coisas.

É sobre essa esfera que apresento o meu trabalho fotográfico, o Freak Out.

3.8. O Meu Freak

Para as fotografias deste trabalho, foram desenvolvidos ensaios com pessoas modificadas, tendo o corpo como centro, servindo de suporte para as modificações nele inseridas.

Os ensaios, em sua grande maioria, foram feitos usando-se apelas iluminação natural, combinado com objetivas claras. Em alguns casos, foi usado o esquema de flash remoto. As fotografias foram realizadas desde o começo do ano de 2010, tendo seu término, para este trabalho, em Outubro de 2010. Porém o projeto continua para o ano de 2011.

Os modelos foram deixados livres para que pudessem explorar as suas casas, onde as fotos foram feitas, do jeito que eles achassem melhor. Assim como as poses, nada foi combinado, apenas fluiu.

Além de fotografar o nu e o sensual, outro desafio imposto às fotografias era o de explorar o lugar comum, a própria residência dos modelos, transformando-os em locações.

Com toda a informação estética e corporal passada nos capítulos anteriores, a pretensão das imagens é fazer quem as observa as analisarem de um modo diferenciado, a analisarem esteticamente. Não apenas o aspecto técnico das imagens, mas também o aspecto subjetivo de cada uma das imagens, que falará diferente para cada espectador.

Figura 81 e 82 – Claudia Ferreira

Figura 83 – Claudia Ferreira

Figura 84 – Claudia Ferreira

Figura 85 – Claudia Ferreira

Figura 86 – Claudia Ferreira

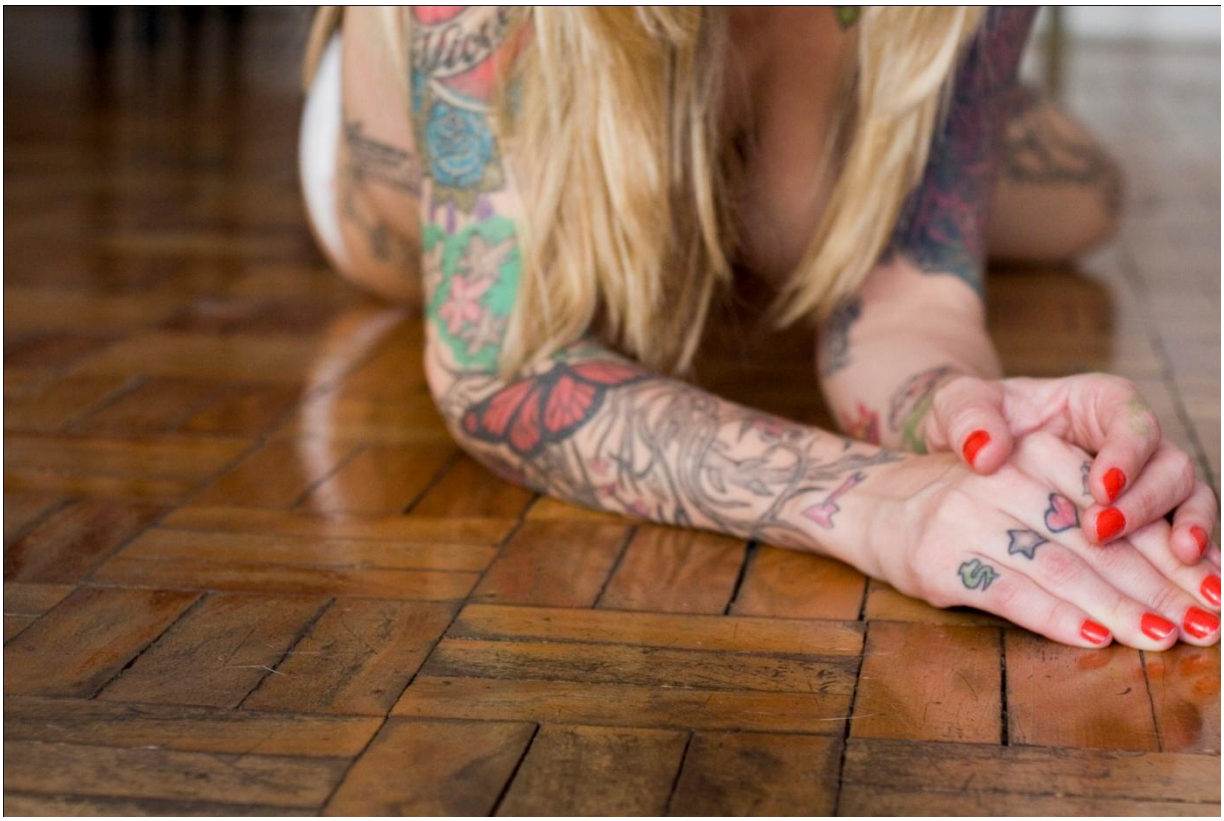


Figura 87 – Claudia Ferreira

Figura 88 e 89 – Isadora Boni

Figuras 90 e 91 – Karina Aparecida

Figuras 92 e 93 – Karina Aparecida

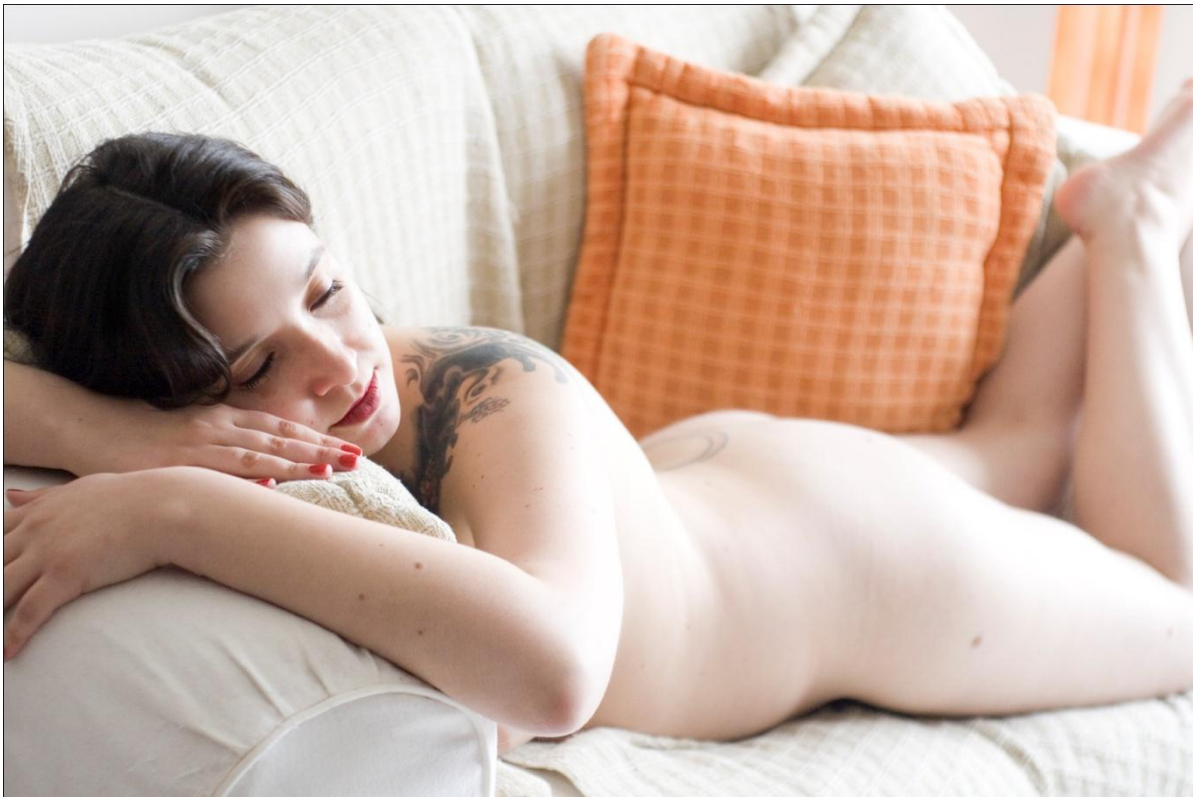


Figura 94 – Mariana Bonfim

Figura 95 – Mariana Bonfim

Figura 96 – Mariana Bonfim

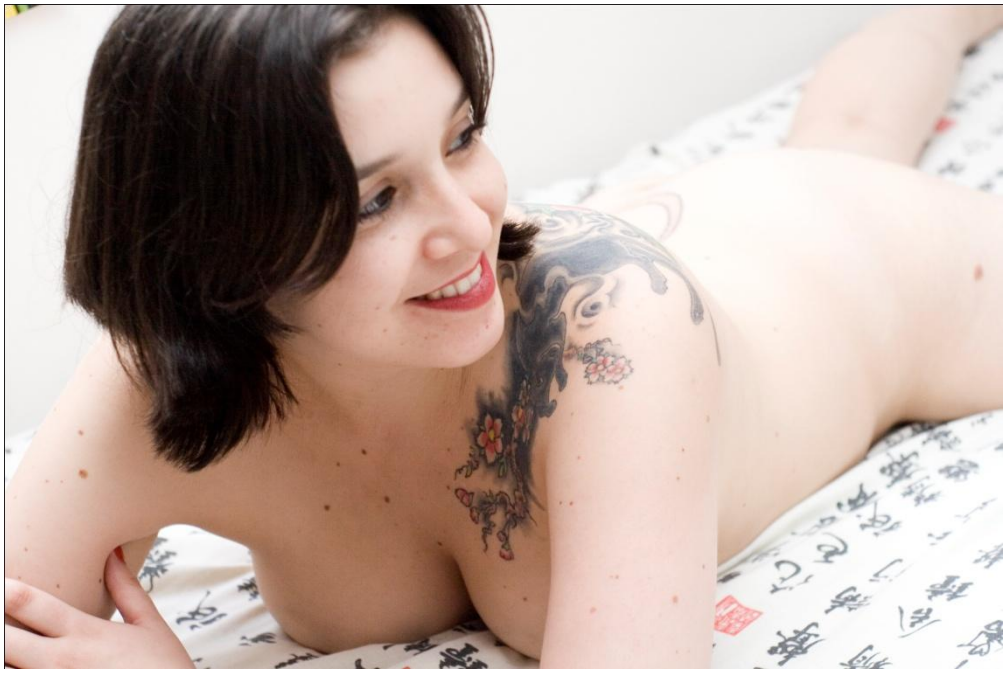
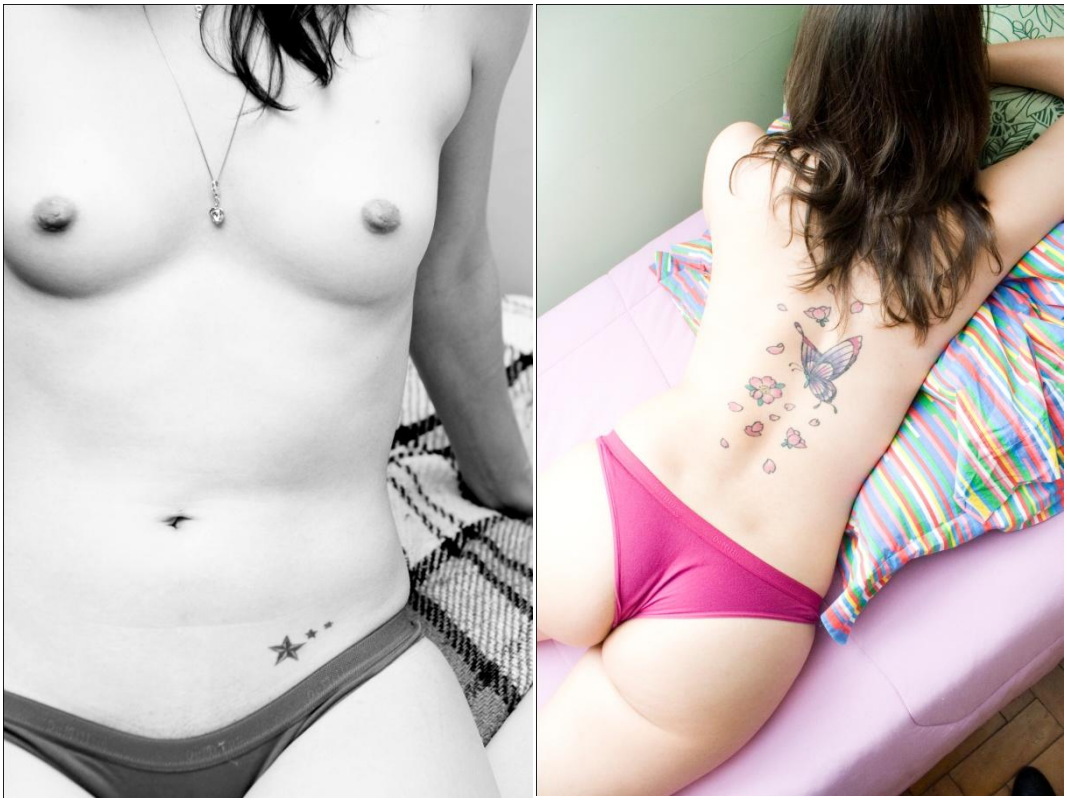


Figura 97 – Mariana Bonfim

Figura 98 – Mariana Bonfim



Figuras 99 e 100 – Natalia Kuchar

Figura 101 – Olivia Leandrini

Figura 102 – Olivia Leandrini

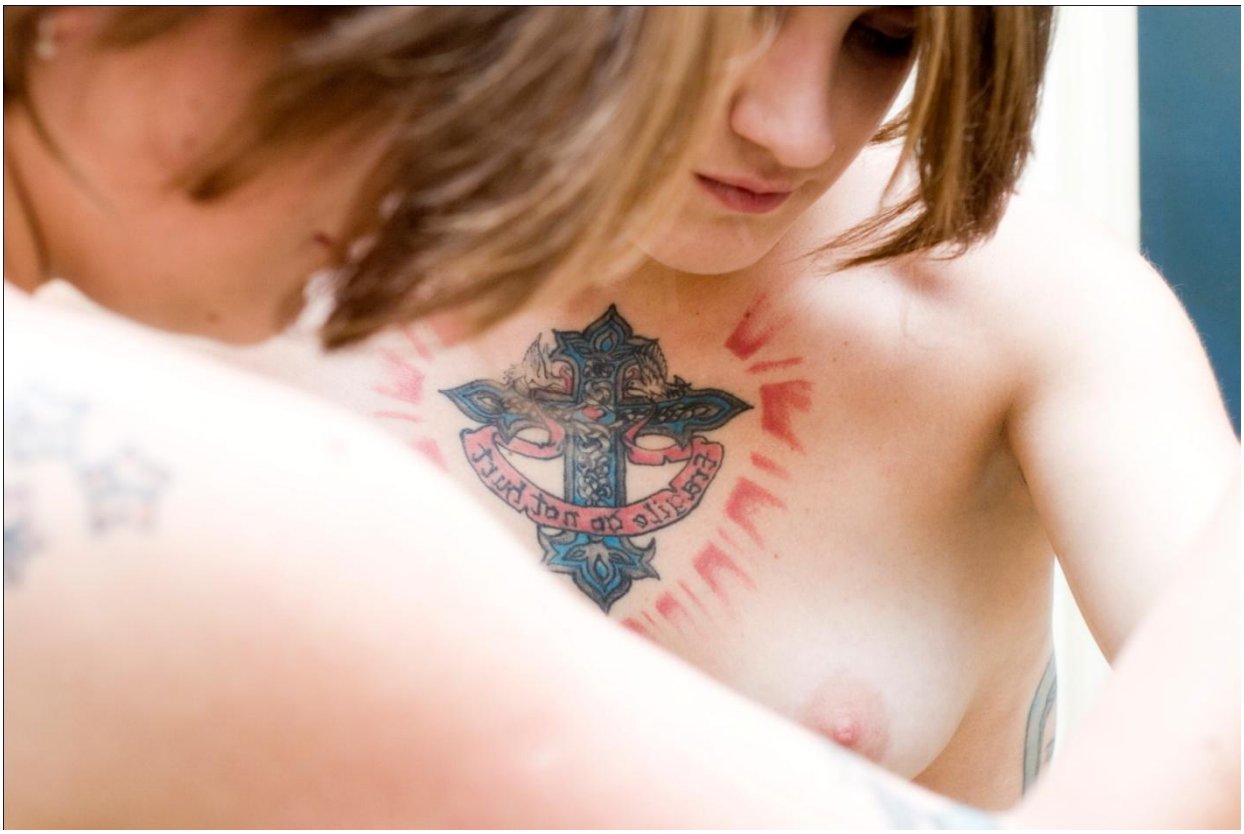


Figura 103 – Olivia Leandrini

Figura 104 – Olivia Leandrini

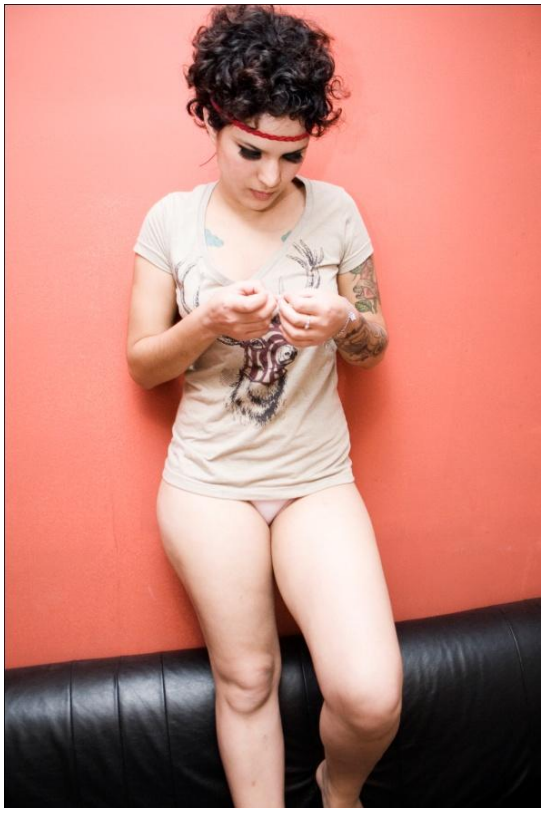
Figura 105 – Olivia Leandrini

Figura 106 – Priscila Vieira

Figuras 107 e 108 – Priscila Vieira

Figura 109 – Priscila Fernandes

Figura 110 – Priscila Fernandes



Figuras 111 e 112 – Priscila Fernandes e Ana Carolina

Figura 113 – Vanessa Maciel

Figura 114 – Ana Carolina, Vanessa Maciel, Isadora Boni e Priscila Fernandes

Figura 115 – Ana Carolina, Vanessa Maciel, Isadora Boni e Priscila Fernandes

Figura 116 – Marianne Squilante

Figura 117 e 118 – Marianne Squilante

Figura 119 – Carol Mattos e Bruno Franco

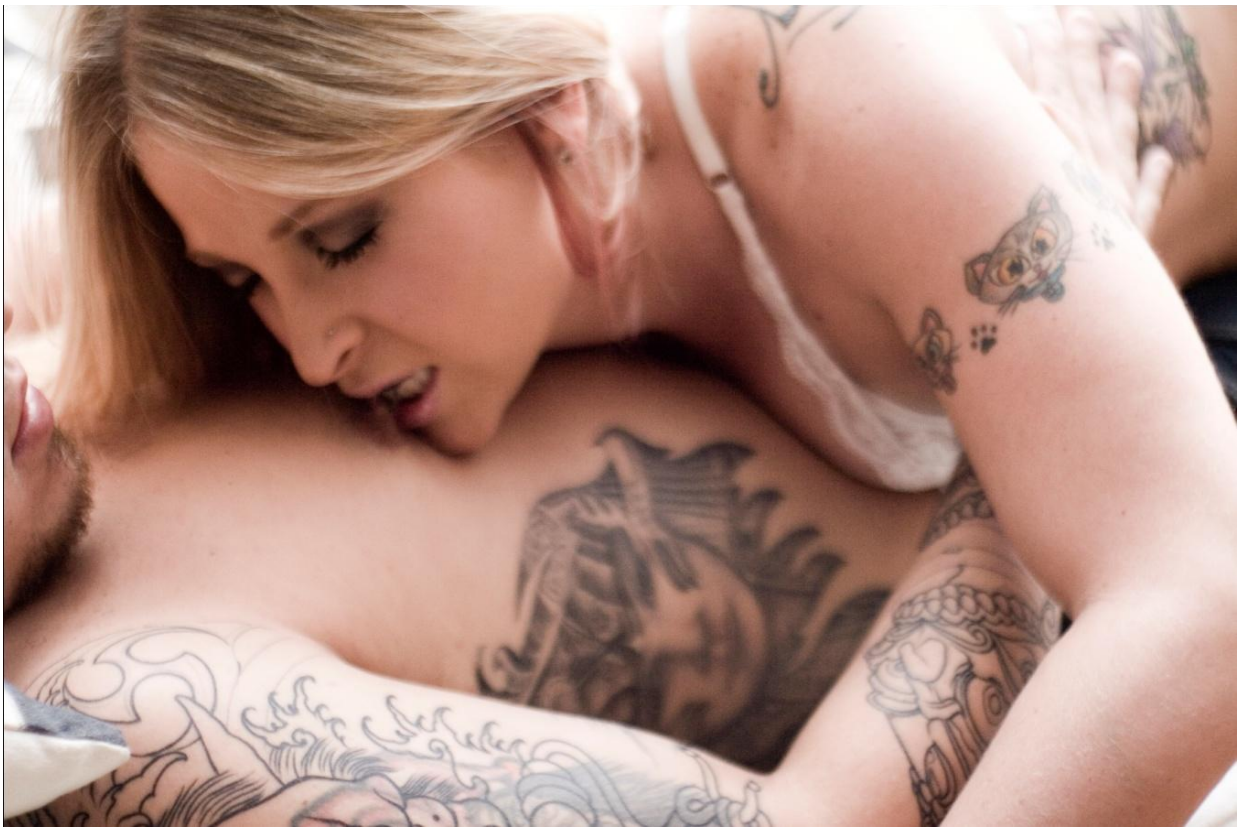


Figura 120 – Carol Mattos e Bruno Franco

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Supervalorizamos a exterioridade, em nossa época. Os aspectos exteriores contam mais que os interiores. A essência é esquecida, apagada, e é nesse contexto que trago as imagens deste trabalho para desmitificar essa imagem marginalizada da modificação corporal e seus adeptos.

A idéia de produzir um ensaio com o nu artístico e o sensual, além de personificar a idéia do corpo como suporte para a arte da modificação corporal, tem um significado além, que agora pode ser revelado: o de nos despirmos dos nossos preconceitos. Pré-conceito este, que, por vezes, começa com o próprio modificado, em se achar mais ou menos em relação às pessoas não possuidoras de modificações.

É este pré-conceito que este trabalho fotográfico tenta desmistificar. Induzindo o olhar com e para a beleza, para a suavidade, deixando que o punctum fale ao observador de maneira silenciosa.

Este trabalho visa dar chance ao que é diferente, ao que não cabe à condição de normalidade para os não-acostumados. Mostrar que o que se é vai além da pigmentação da pele, da modificação da forma do corpo. Somos essência.

Na Body Modification não está em jogo apenas o corpo físico, o corpo da ciência, subjetivo. Este corpo tem mais. Este corpo traz as marcas da alma, de sua história, da sua relação com o outro.

Não se trata de um corpo físico apenas, mas da utilização deste como corpo como instrumento para a construção de uma subjetividade. Para retomarmos aquilo que foi perdido entre toda a padronização imposta pela nossa sociedade, composta apenas de elementos visuais.

É necessário que voltemos a ter um diálogo com o corpo, tanto com a parte objetiva quanto a parte subjetiva e, portanto, a aproximação com expressões artísticas é uma maneira de abrir esse diálogo. E, nos despindo de todos os pré-conceitos, este diálogo se torna mais fluido, mais simples, mais interno. E que toda a capa que envolve nossos ossos não seja capaz de esconder quem realmente somos; nosso caráter e nosso conhecimento.

E como diz Clarice Lispector, “A vida só é possível se reinventada”.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Júlio Castañon Guimarães. Nona edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1984.

BECKER JR. B. *Manual de Psicologia aplicada ao Exercício & Esporte*. Porto Alegre: Editora Edelbra, 1999.

BRAUDILLARD, J. *Sociedade de Consumo.* Artur Morão. Segunda edição. Editora Lisboa Edições , 1995.

BRAZ, C. *Além da pele: Reflexões sobre a extreme body modification.* São Paulo. In: Os Urbanistas – Revista de Antropologia Urbana, ano 2, volume 2, numero 1.

DAOLIO, J. *Da Cultura do Corpo.* São Paulo: Editora Papirus, 2003.

FEATHERSTONE, M. Consumer culture and Postmodernism. Londres: Editora Sage, 2005

FERNANDES, M. H. Corpo. Clinica Psicanalítica. São Paulo: Editora Casa do Psicólogo, 2003.

FERREIRA, H. Enciclopédia da Moda – De 1840 à Década de 90. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, M. A História da Sensualidade. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

FREUD, S. A Interpretação dos Sonhos. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1988.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2002.

HEUZE, S. Changer Le corps? Paris: Editora La Musardine, 2000.

KANT, I. Crítica da Faculdade do Juízo. Forense Universitari, 2005.

KLEESE, C. Modern Primitivism: Non-Mainstream Body Modification and racialized representation. In: FEATHERSTONE, M. (edit.) Body Modification. Londres: Editora Sage, 2000.

Modification. LE BRETON, D. Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade. Campinas. Editora Papirus, 2003.

MALUF, S. Corpo e Corporalidade nas culturas contemporâneas: Abordagens antropológicas. In: Esboços: Revista do programa de pós graduação em história da UFSC. Numero 9. Chapecó: USF, 2002.

MARTINS, M. L. Filosofando – Introdução à Filosofia. São Paulo: Editora Moderna, 1961

Mitologia – Volume Primeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ORTEGA, F. Das utopias sociais às utopias corporais: identidades somática e marcas corporais. In: ALMEIDA, M. EUGENIO, F. Culturas Jovens. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PIRES, B. F. O Corpo Como Suporte da Arte. São Paulo: Senac, 2005.

PITTS, V. Body Modification, Self-Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture. Londres: Sage Publicações, 2000.

PONTY-Merlau, M. Ciências do Homem e Fenomenologia. São Paulo: Saraiva, 1973.

SANTOS, M. Convite à Estética. São Paulo, Editora Logos. 1961

TEIXEIRA, D. P. Intensidades corporais e subjetividades contemporâneas: uma reflexão sobre o movimento da body modification. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

VILLAÇA, N; GOÉS, F. Em Nome do Corpo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

VINHAS, L. A Beleza Invisível. Rio de Janeiro: Artigo para Conclusão de Mestrado em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminensa, 2003.

WOLF, N. O Mito da Beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.