

A dor, as suas encenações e o processo criativo*

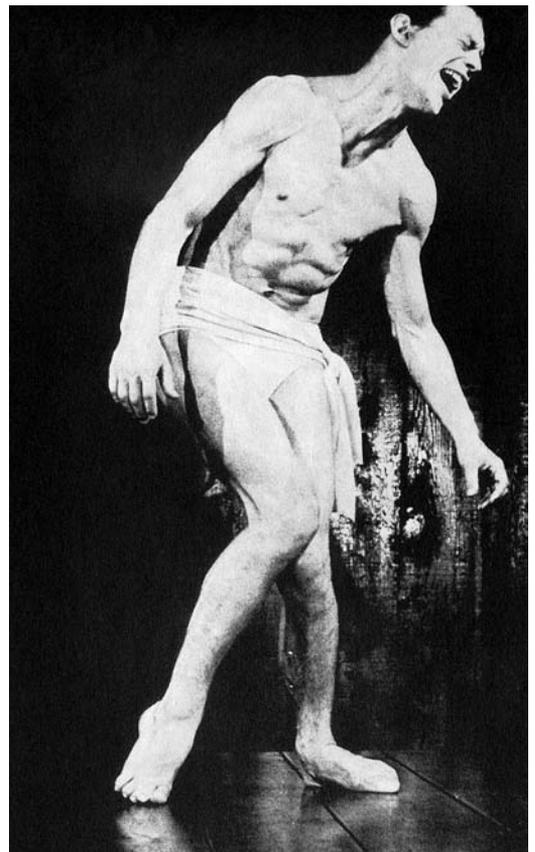
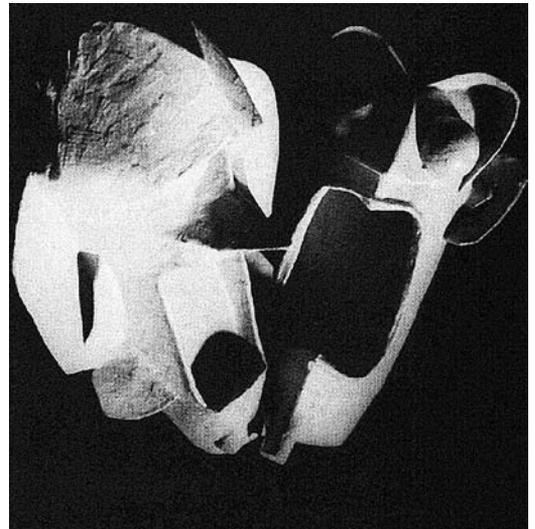
João Maria André

> Máscaras de Delphim
Miranda in
Rostos suspensos:
Diálogos com máscaras
de Delphim Miranda,
de João Maria André,
edição de autor, 2001,
fot. Paulo Abrantes.

1. Todo o acto de criação é paradigmaticamente um acto de instauração de alguma ordem sobre o caos de que resulta aquilo a que se chama proporção, cosmos (mundo ordenado) ou beleza. O que supõe o exercício de uma certa violência (Maffesoli 1978) e, por isso mesmo, alguma resistência, mais ou menos activa, mais ou menos passiva, que provoca a sensação a que chamamos dor. Todo o acto de criação é um acto doloroso tanto da parte de quem cria como da parte de quem se vê envolvido nesse processo criativo.

2. Mas o acto de criação sobre a própria criação e dentro da própria criação, o acto de criação humana, supõe um mundo já constituído por sujeitos, com o drama das suas existências, com as alegrias e as dores dos seus quotidianos, com passados que se sedimentam em identidades em movimento, com presentes que se alimentam de actos e entreactos, com futuros em que as utopias se fragmentam nos estilhaços do tempo. Toda a criação humana é uma tecelagem de múltiplos fios que fazem do nosso corpo, do corpo humano, este corpo que permanentemente construímos e reconstruímos, um arlequim cujo fato se confunde com a pele numa mestiçagem do híbrido e do efêmero (Serres 1991: 11-17) e numa bricolage de gestos, sentidos, dores, paixões e sorrisos num fluxo eterno do eu e do outro ou do eu com o outro e com os outros.

3. O corpo é a nossa interface com o mundo (Almeida 2004: 30). É mediante o corpo que somos mundo e é mediante o corpo que o mundo é em nós ou em nós ecoa. Mas o corpo não é o outro de nós, como as expressões "eu tenho um corpo" ou "o meu corpo" poderiam dar a entender. Se o corpo é a minha interface com o mundo, mais do que dizer que tenho um corpo, devo dizer que sou também um corpo, que penso também pelo corpo que sou, que sinto também pelo corpo que sou, que espero também pelo corpo que sou (Borges 2003: 11-68). E se a dor é a percepção de algum desfasamento, de alguma desarmonia, de alguma perturbação na minha relação entre eu e o mundo, que, pela autoconsciência, se pode configurar também como uma perturbação entre eu e eu, se a dor é em nós a ferida do mundo na nossa ferida, a dor não é nunca algo que se passa exclusivamente no corpo ou que se possa circunscrever ao nosso mecanismo biológico ou físico-químico, como o atesta o facto de, quando falamos



> *O Príncipe Constante*,
de Calderon de La Barca,
enc. Grotowski, 1969
(Ryszard Cieslak).



de uma dor de cabeça, por exemplo, não dizermos "dói a cabeça" ou "dói a minha cabeça", mas sim "dói-me a cabeça". A dor, efectivamente, é algo que se constitui no entrosamento das três trindades de que, segundo E. Morin (2003: 47-51), emerge a humanidade na sua identidade própria: a trindade indivíduo-sociedade-espécie, a trindade cérebro-cultura-espírito e a trindade razão-afectividade-pulsão.

4.

O teatro e a dança são duas das artes em que o sujeito da criação é justamente essa nossa interface com o mundo: são artes do homem como corpo em movimento (Gil 2001; André 2002: 17-25). São, por isso mesmo, duas das artes em que mais se poderá evidenciar a articulação entre a dor e o processo criativo. Caberá, por isso, perguntar: como é que a dor se apresenta e se representa em palco? Se recorrermos às categorias tradicionais, diríamos que a presentificação (chamemos-lhe encenação) da dor em palco passa por aquilo a que a categorização estética do teatro chamou "o dramático". Mas o que uma reflexão sobre o dramático nos revela é que o dramático só é a caracterização de uma realidade em palco porque é, previamente, a caracterização de algo que acontece na existência humana. O drama é uma encenação da dor da existência, de uma perturbação na harmonia do existir humano, de um jogo de excessos que dilacera o homem no seu ser e o rasga no seu viver. O que significa que o drama existe no mundo antes de existir no teatro, e que

a dor existe na vida antes de existir na representação (Gouhier 1997: 13-17). É por isso que o teatro não tem o privilégio único de tornar presente ("re-presentar") o dramático: também o romance, o poema, a pintura, a música, a fotografia ou o cinema. Só que o teatro torna-o presente ("re-presenta-o") precisamente através da interface do homem com o mundo: através do corpo. Pelo que a dor, que acende o drama, encarna, no sentido literal do termo, no corpo do actor e faz-se nele cena na encenação do mundo. Mas fá-lo também com uma especificidade: encenando o mundo e, no caso da dor, encenando, na dor de mundo ou do mundo, o mundo da dor (mesmo quando é uma dor que fragmentariamente se recria e se inventa numa aparente dissolução do vínculo com o mundo). E o mundo da dor que o teatro encena não é apenas a reacção física ou fisiológica a um estímulo. O mundo da dor é justamente isso: um mundo. E do mundo fazem parte corpos, objectos, coisas, fazem parte relações entre corpos, objectos e coisas, mas fazem igualmente parte ideias, culturas, projectos, esperanças, desesperos, valores, ou seja, faz parte tudo o que habita o território do mundo e tudo o que cultural ou espiritualmente configura o território do mundo. No mundo da dor entra tudo com que se faz a dor do mundo (Gouhier 1997, 27-29).

5.

Mas o operador da transposição da dor do mundo para a dor em cena, seja na cena do teatro, seja na cena do romance, seja na cena da pintura, é algo a que, já há alguns anos, venho chamando a razão *pática*, ou seja, uma razão que pensa sentindo e que sente pensando e que, assim, unifica as duas esferas que a tradição ocidental nos habituou a separar: a inteligência e a sensibilidade. A razão *pática* é uma razão que pensa pelo corpo num corpo que sente pela razão. É uma razão sensível, afectiva e estética (André 1997: 45-57 e 167-170; Maffesoli 1997; Ortiz-Osés 2000: 17-21). Uma razão aberta ao espanto que o mundo nela provoca e, portanto, uma razão aberta ao mundo. E se o mundo a que se abre é um mundo dramático, é com dor que sente a dor que colhe e sorve no mundo. O que significa que não há modelagem da dor no teatro, ou na escrita, ou na pintura, ou na música se não houver a capacidade para receber a dor e a deixar habitar no corpo do seu ser e no ser do seu corpo. Todavia, um corpo que sofre é um corpo que se sabe limitado, impotente, finito: é o corpo dos homens e não de Deus. Se o Cristo da Cruz, protótipo da dor e das dores, sofreu, foi no finito e limitado, no impotente corpo humano, que sofreu e não no angélico corpo da sua divindade. O homem é um ser lapso. Quanto mais presente ter, mais sente faltar-lhe: a medida do que é está justamente na medida do que lhe falta e é por isso que cria (mesmo, e sobretudo, artisticamente). A sua criação é simultaneamente expressão e preenchimento da dor do seu vazio, esse vazio que Peter Brook (1997: 31) considera a gênese não só do espaço cénico, mas também e sobretudo condição *sine qua non* do corpo cénico do actor.

<

Judith,
enc. E. Barba, 1988
(Roberta Carreri),
fot. Torben Huss.

<

Tchernibyl-Catastrophe,
espectáculo de rua dos
Les Litsedeï, 1988,
fot. Bricage.

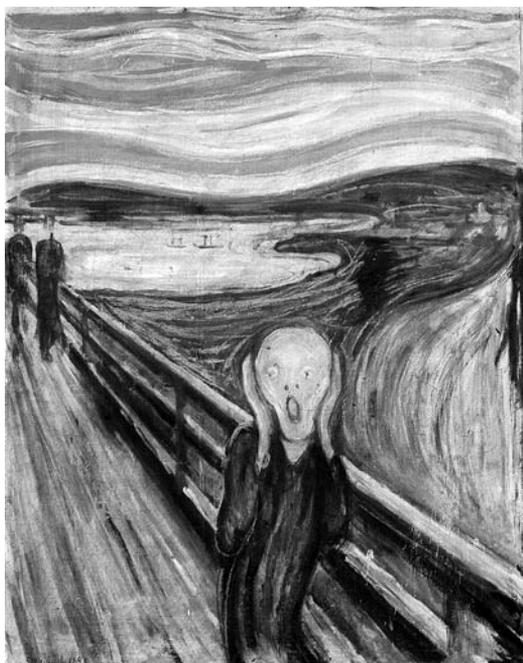
6.

Se a dor projecta sempre uma nova dimensão na existência, uma dimensão que altera a proximidade e imediatidade do mundo, ela constitui-se assim como chão favorável ao processo criativo, que, apesar de partir de uma imersão no mundo, só se pode realizar numa distanciação do mundo que a dor proporciona. No entanto, uma vez que não é só o corpo que sente, sendo antes o indivíduo todo que sente, o que a dor coloca no centro é o sujeito como nó de relações com o mundo, com os outros, e também com o tempo, com os tempos: o tempo presente, o tempo passado e o tempo futuro. É por isso que se pode dizer que a dor está sempre carregada de história e de histórias, de memória e de memórias, e é, por isso, tanto uma realidade física como uma realidade cultural. E se, como realidade física, é uma reacção fisiológica, como realidade cultural a dor é também uma construção social (Le Breton 1999: 132-200). Ou seja: nem todos sofrem as mesmas dores das mesmas maneiras. A dor que o teatro, na sua representação, põe em cena já qualquer homem comum também a encena. Por outras palavras, nós, como criadores, encenamos a dor, mas qualquer sujeito que a sofre também a encena à sua maneira, que é ditada pela pertença a um tempo, a um grupo e a uma cultura. O efeito placebo é uma demonstração de quanto a vivência da dor passa pelo simbólico, pelo imaginário e pelo saber ou não saber que dela temos (*Science et vie* 62-63). Mas também as numerosas investigações feitas sobre as distintas formas como diferentes grupos sociais encenam as mesmas dores demonstram que, sem se reduzir a uma construção cultural, há, na dor, muito de construção cultural. As investigações de Zola (1966), no princípio dos anos 60, em grandes hospitais de Boston, repetidas com idênticos resultados por Koopman, Eisenthal e Stoeckle (1984) nos anos 80, provam como é diferente a forma de italianos, irlandeses e norte-americanos viverem e encenarem o mesmo tipo de dores, os primeiros de uma forma muito mais dramatizada na sua imediatidade, e os outros de uma forma muito menos afectada, confirmando assim as conclusões que já René Leriche tinha tirado da sua experiência durante a Primeira Guerra Mundial. Também o controlo da dor sentido e encenado por vagabundos e sem-abrigo é profundamente diferente do controlo de quem tem uma relação mais cuidada com o seu próprio corpo. Por tudo isso se pode dizer que a dor, ao mesmo tempo que é uma perturbação física, é também, a consequência humana de um jogo de sentido em que o homem todo se vê envolvido. O homem que sofre é uma narrativa imensa e prolongada com muitas personagens e muitas intrigas. Como diz David Le Breton em *Antropologia da dor* (1999: 191), "se a dor reside no obscuro interior do corpo da sua vítima, a irradiação engloba uma série de actores que se constituem como uma espécie de sistema social do qual a dor é o centro secreto e, ao mesmo tempo, manifestamente apregoado". Por esse motivo, tanto o autor, como o encenador, como

o actor, só podem pôr em cena a dor, se a perceberem, se souberem a sua história. Ou seja, a dor que encenamos é já em si uma dor encenada e sem entender a encenação que aqueles que sofrem fazem da sua dor, não saberemos presentificar ou representar, de modo convincente, a dor no palco do teatro.

7.

Sendo indispensável que quem representa a dor conheça a dor que representa e sendo certo que dificilmente se conhece a dor que se não sente ou sentiu ou que, pelo menos, se não pressente, há, no entanto, uma diferença fundamental entre o sentir a própria dor e o representar a dor que se sente ou a dor que outros sentem (Le Breton 1998: 199-213). Essa diferença traduziu-a Diderot, há dois séculos, com aquilo a que chamou o "paradoxo do actor". O bom actor, considerava Diderot (1993: 30-31), é aquele que, ao representar a dor, sabe representá-la mas não como ela é sentida, porque uma coisa é a sensibilidade com que se representa, outra é a sensibilidade com que se sente. O actor, diz Diderot, "não é a personagem, representa-a, e representa tão bem que o confundimos com ela: a ilusão só nos toca a nós; ele sabe muito bem que é outra pessoa". Neste sentido, poderíamos aplicar ao actor os conhecidos versos de Fernando Pessoa e dizer: "O actor é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente." Ou melhor: mais do que "chegar a fingir" que é dor a dor que deveras sente, o actor "tem de fingir" que é dor a dor que deveras sente. Porque a essência do teatro está no fingimento, que é a base da representação. O teatro assenta neste pacto em que o actor se propõe fingir e representar algo e o espectador admite acreditar provisoriamente nesse fingimento e nessa representação. Deste pacto resulta também o paradoxo do espectador: ele próprio sente a dor em que crê pelo fingimento do actor, mas sente-a com o prazer, o prazer estético, que o usufruto de toda a obra de arte proporciona. Assim, a dor que o espectador sente com uma morte em cena não está despida do prazer que sente pela beleza com que é fingida ou representada (Descartes 1996 / XI: 441). Mas se a sensibilidade da representação é diferente da sensibilidade do sentimento, isso não significa que quem, no palco, usa da sensibilidade da representação não deva, antes, quer na vida, quer no processo criativo, usar da sensibilidade do sentimento e, até, da sensibilidade da inteligência, daquela razão sensível, *pática* e afectiva que já referi. Ela é-lhe imprescindível tanto no que antecede a criação como no próprio momento da criação. É porque nos dói a dor do mundo que nós, autores, encenadores e actores, a conseguimos representar. E quão doloroso é o parto da criação... Quão dolorosas são as contracções através das quais se traduz no papel, no palco vazio e no corpo vazio, mas ao mesmo tempo cheio, o espectáculo do mundo. Porque para que o nosso corpo, para que o corpo de homens que somos possa ser o corpo do mundo que vivemos, é preciso primeiro esvaziá-lo do que somos



<
O grito,
de Edvard Munch,
1893.

essa dor que é o paradoxo do criador: a dor de voltar a esvaziar o que em si criou e que se mistura com o prazer de ver diante de si o acto e o resultado da criação.

8.

Mas para além de a dor alimentar todo o processo criativo, há processos criativos em que a dor é particularmente mobilizada, quer como encenação de si perante si próprio, quer como encenação de si perante os outros que são os actores da nossa existência quotidiana, quer como encenação perante os outros que são espectadores. E essa dor que é, assim, particularmente mobilizada e em que agora gostaria de me centrar tem, no entanto, a particularidade de não ser uma dor apenas fingida ou representada, mas uma dor sentida no acto do seu exercício, da sua representação e da sua mostração. Refiro-me, por um lado, às feridas sobre si próprios, que muitos jovens e adolescentes fazem no seu corpo, transformando a pele e o sangue nas páginas e na tinta com que afirmam o seu grito em situações-limite de perda ou de afirmação da sua identidade e que normalmente arrumamos no domínio do patológico. E refiro-me também, por outro lado, a algumas expressões de *body art* em que o corpo, como instrumento e veículo da criação artística, como sujeito e simultaneamente matéria e objecto de manifesto ao serviço da arte, é assumido não como o barro de uma estátua, que não sente as incisões que nele são feitas, mas no sofrimento e na dor em que não há distância nem diferença entre encenação e sentimento, porque é o real sentimento da dor que em tais *performances* é posto em cena.

<
Face Forses,
de Arnulf Rainer, 1968.



9.

O que leva um jovem de uma forma repetida e metodicamente encenada como espectáculo em que ele mesmo é actor e encenador - porque o acto decorre na intimidade do seu próprio ser - a cortar-se com vidros, a rasgar a sua pele com facas ou bisturis especificamente adquiridos para o efeito, a golpear-se com uma lâmina de barbear desenhando no seu corpo estranhas caligrafias cujo sentido nos escapa, a queimar-se com ferros em brasa, com pontas de cigarros, com velas acesas de rituais misteriosos, a inserir sob a pele, meticulosamente levantada para o efeito, pequenos implantes de mitologias orientais ou minúsculos símbolos de uma gramática que ninguém conhece? É fácil, demasiado fácil, arrumar tais actos sob a classificação simplista de loucura ou sob a categorização, também simplista, de vivências sadomasoquistas... Mais difícil é prestar atenção ao que dizem no que fazem e ao que fazem para nos dizer algo. Ouçamo-los e ouçamo-las um pouco. Diz, por exemplo, Muriel (*apud* Le Breton 2003: 68) que rasga a pele com pequenas lascas de vidro: "Tu vês o sangue, é verdadeiramente uma parte de ti, é em ti, isso faz-te viver e tu vês como ele corre. Tu sabes que vives. E quando te cortas, tens sensações, sentes-te viva. É como se soubesses que a tua vida te pertence. Eu sei que o meu sangue posso fazê-lo correr quando quero, o meu corpo

<
Guernica,
de Picasso,
1937 (pormenor).



e deixar crescer em nós o outro em que nos tornamos para que esse outro em que nos tornamos nasça e renasça depois, todos os dias, das nossas entranhas, perante os olhos dos que nos crêem ser o que fingimos ser, seja esse fingimento o fingimento do que não somos ou do que, afinal, também somos. E no meio de tudo isso, vem também

>
Omniprésence,
 de Orlan (sétima operação
 cirúrgica / performance:
 auto-retrato seis dias
 depois da operação), 1993,
 cortesia Sipa Press.

é meu, posso abrir as veias, posso morrer, sou verdadeiramente dono do meu corpo, existo e pronto. É um pouco este o sentimento quando vês o teu sangue correr". Martine, que tem hoje 39 anos e que por volta dos seus vinte anos se cortou diversas vezes para evitar suicidar-se com o sofrimento que sentia pela dor da sua existência, confessa: "Os cortes eram a única forma de suportar este sofrimento. A única maneira que encontrei nesse momento para não morrer" (*apud* Le Breton 2003: 36-37). E quando deixava o sangue escorrer, via-o como uma forma de purificação: "Era necessário que eu o fizesse sair como o pus. Alguma coisa de destruidora. Era uma espécie de energia negra, era necessário que a suprimisse e eu fazia-a sair fisicamente de mim talvez porque não podia dizê-la" (*apud* Le Breton 2003: 34). E Carolina, que dos doze aos 32 anos multiplica rituais íntimos de dilaceração, com a lâmina a iniciar uma nova escrita de sangue sobre o seu rosto, pensa no silêncio da sua revolta contra o mundo: "Aproximo a lâmina da minha face, corto e talho no sangue os ossos e a estrutura para fazer dela alguma coisa que reconheça. Hei-de extirpar esta agradável Carolina, esta merda de Carolina que nunca foi ela própria, mas o que ela pensa que os outros esperam que ela seja" (*apud* Le Breton 2003: 48). Poderíamos multiplicar as confidências de quem vive a sua existência moldando-se na dor que a si próprio se inflige, mas estes fragmentos já nos mostram como estamos longe de universos simplesmente sadomasoquistas. O que há, em muitos destes casos, é efectivamente a articulação da dor com um processo criativo, só que o processo criativo em causa é, antes de mais, o de si próprio, o da sua identidade. Como diz o autor em que nos temos vindo a apoiar, "lançando-se contra o mundo, ferindo-se ou queimando a pele, estes indivíduos procuram certificar-se de si, eles experimentam a sua existência e o seu valor pessoal" (Le Breton 2003: 11). Trata-se de criar um corpo novo sobre o corpo que se tem, de se mudar a si próprio porque se não pode mudar o mundo, fazendo assim um desvio simbólico que permite a reinvenção do eu. E o que se activa muitas vezes em tudo isto é o que poderíamos chamar a dialéctica entre a dor de que se detém o controle e o sofrimento desmesurado cuja chave se perde no labirinto da existência. É mais uma vez Le Breton (*ibidem*) quem o pressente: "Pelo sacrifício de uma parcela de si na dor, no sangue, o indivíduo esforça-se por salvar o essencial. Infligindo-se uma dor controlada, ele luta contra um sofrimento infinitamente mais pesado". A dor é uma espécie de amortecimento de uma pena cuja origem se desconhece e cujo peso se torna sufocante. E porque as palavras não servem ou não são suficientes, a linguagem encontrada é a da dor e a do sangue. Os psicólogos e os psiquiatras, que sabem muito bem quantas vezes uma tentativa de suicídio é a afirmação de uma vontade de viver, entendem que este tipo de punição pode igualmente ser um desejo de purificação, como se a assunção da dor fosse o caminho de realização da *catharsis*, momento indispensável no jogo teatral da tragédia clássica. Neste contexto, a dor das feridas

>
Omniprésence,
 de Orlan (momentos antes
 de outra intervenção
 cirúrgica), 1993,
 cortesia Sipa Press.

>
City Suspension,
 de Stelarc, 1985.

>

>

>

>



sobre si, mais do que a ausência ou a negação de sentido com que somos tentados a olhá-la, será antes uma reconquista, uma reconfiguração ou mesmo uma criação de sentido e de sentidos pela recriação da identidade perdida, negada ou recusada.

10.

Entretanto, se esta utilização da dor por tantos jovens e adolescentes pode ter um significado mais existencial do que teatral, já que acontece na intimidade do seu ser ou é partilhada, quando muito, com um ou com uma companheira, confidente fiel desta tragédia do sentido, já o outro tipo de encenação da dor através de várias expressões de *body art* adquire um sentido profundamente teatral com uma tal força que o espectador é atingido dolorosamente pelo acto performativo em que participa, chegando mesmo em transformar-se em actor de uma situação em que o *performer* que o desencadeou se assume depois como espectador, filmando as reacções dos que



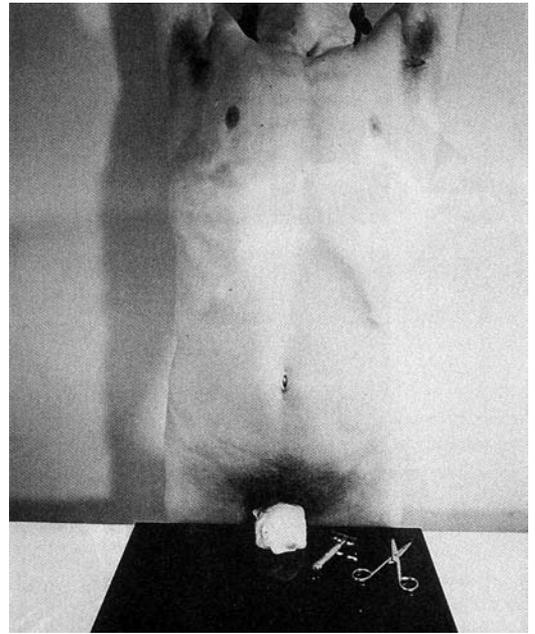
<
Outra das experiências de
Stelarc, documentada
pelo artista em
[http://www.stelarc.va.co
m.au](http://www.stelarc.va.co.m.au).

assistem à *performance*. Mais: subjacente às expressões e *performances* de *body art* há uma preocupação de conceptualização, de formulação de uma quase *Weltanschauung* suportadora da obra em curso (Norman 2000: 169-179), que contrasta com a mudez com que a dor é sentida nas feridas sobre si. Seria também demasiado simplista catalogar estas expressões performativas como rituais sadomasoquistas. É necessário ter a consciência de que a *body art* emerge com Duchamp no início do século e afirma-se de uma forma muito mais notória a partir dos anos sessenta como uma crítica, feita pelo corpo e através do corpo, do mundo envolvente e das condições de existência nesse mesmo mundo (Vergne 1996: 13-37). Toma-se o corpo como espaço em que se questiona o mundo e como espaço em que se questiona até a visão asséptica do corpo no mundo, como mera mercadoria ou suporte da mercadoria que é a moda e o *design*. Assim, anulando a distância entre arte, corpo e criação, é o corpo que se torna manifesto e, por isso, é pintado, decorado, mas também rasgado, cortado, suspenso, queimado e até mesmo dolorosamente transformado. Gina Pane, por exemplo, uma artista que nasceu em Biarritz em 1939 e morreu em Paris em 1990, realiza, a partir de 1971 uma série de *performances* em que a exploração da dor no seu próprio corpo se torna o motivo central (Schlatte 1996: 50-53). Nelas, sobe uma escada metálica cujos degraus estão cobertos de pontas aguçadas, mostra-se a olhar para a televisão comendo carne crua e queimando os pés em velas colocadas no chão até a dor a fazer parar. Noutras *performances*, alterna os golpes com uma lâmina de barbear no seu próprio corpo e lances de uma bola de ténis contra uma parede ou corta as mãos com uma lâmina de barbear e crava espinhos de rosa nos seus braços. Numa sessão, depois de cortar as arcadas das órbitas com uma lâmina de barbear e de brincar com penas de aves, tenta dizer uma mensagem de esperança para a humanidade, mas sem ultrapassar a sua mudez. E numa das suas exhibições expõe-se durante vários dias com o seu sangue menstrual. Como interpreta ela a sua arte corporal? "Para mim, a ferida não serve senão para voltar a unir a realidade emotiva, a realidade psíquica que forma a relação

essencial: o discurso entre o outro e eu própria" (Pane 1996: 352). Já Stelarc, um artista australiano, de 1971 a 1986 faz mais de vinte suspensões do seu próprio corpo, meticulosamente preparadas: entre 14 e 18 anzóis são cravados nas costas, nos braços e nos ombros. Içado depois por cabos pendurados no tecto, ou numa grua, aguenta-se sem anestesia nem qualquer artifício durante horas suspenso apenas da elasticidade da sua pele. Chega a fazê-lo ao ar livre, balançado pelo vento e por cima das ondas. Após cada *performance* necessita de cerca de uma semana para cicatrizar as feridas e passarem inteiramente as dores (Le Breton 1993: 107-108; Donguy 1996a: 211-214). Numa *performance* mais recente suspende-se e liga-se a um computador do qual recebe descargas eléctricas que lhe vêm de diversas partes do globo. O seu objectivo é dar conta da despedida do corpo: "o corpo tornou-se obsoleto, tendo evoluído como um corpo ausente e tendo fabricado a sua própria obsolescência e faz agora a experiência da sua invasão pela tecnologia" (Donguy 1996b: 219). Bob Flanagan, marcado, desde o seu nascimento, por uma doença caracterizada por uma morte cedo anunciada, luta contra a morte e contra o sofrimento da morte iminente através das dores que inflige no próprio corpo que transforma numa espécie de teatro da crueldade: espeta pregos no seu pênis e cose os seus lábios. Em Los Angeles, sentado nu, sobre uma tábua, coze com uma agulha e uma linha a pele do escroto a essa tábua enquanto conversa com os espectadores (Le Breton 2003: 108-111). Orlan, que nasce em Saint Étienne em 1947, a partir de 1990 faz *performances* de operações plásticas sobre si própria, em estado consciente, transmitidas televisivamente para *video-halls* lendo textos de Artaud, dando indicações, respondendo a perguntas e utilizando como modelos dos seus novos rostos ícones da história da arte ou da cultura (Donguy 1996a: 205-210). E dirá dessas cirurgias: "o bloco operatório torna-se o meu atelier de artista donde tenho consciência de produzir imagens, de fazer um filme, um vídeo, fotos, desenhos com o meu sangue, relicários com a minha gordura e a minha carne, uma espécie de 'santos sudários' que em seguida serão expostos" (Orlan 1997: 39).

>
Uma acção sem título de
Rudolf Schwarzkogler,
1965.

<
Le footballeur blessé, de
Pierre et Gilles, 1998
(pormenor), cortesia
Gallerie Jérôme de
Noirmont, Paris.



11.

As *performances* de *body art* em que a encenação da dor se confunde com a sensação da dor chocam-nos naturalmente não só na nossa sensibilidade, mas também e sobretudo na nossa concepção do que é arte e do que é o corpo na arte ou como arte. Por um lado estas *performances* anunciam-se como um protesto contra o mundo contemporâneo (e nisso são idênticas às feridas sobre si dos que se autoflagelam em segredo); mas, por outro lado, fazem do corpo que pretendem libertar um instrumento e um objecto manipulável nas suas expressões mais radicais de relação com o próprio, com o mundo e com os outros: as expressões da dor. Reivindicação do corpo e reconquista do corpo, ou simplesmente a sua despedida? Mas se todo o nascimento (reconquista) é doloroso, também toda a despedida é dolorosa. E quantas vezes se não confunde o nascimento com a despedida, o encontro com o desencontro, o princípio com o fim, a vida com a morte. É quando nascemos que começamos a morrer. E é nesse caminho para a morte que a dor nos surpreende. Para nela nos inventarmos nesta tão breve ou tão longa despedida.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Miguel Vale de (2004), "O manifesto do corpo", in *Manifesto: Sexualidades, éticas, estéticas*, n.º 5, Abril, pp. 18-35.
- ANDRÉ, João Maria (1999), *Pensamento e afectividade: Sobre a paixão da razão e as razões das paixões*, Coimbra, Quarteto.
- (2002), "As artes do corpo e o corpo como arte", *Philosophica*, n.ºs 19-20, pp. 7-26.
- ASLAN, Odette (ed.) (2000), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions.
- BORGES, Anselmo (2003), *Corpo e transcendência*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- BROOK, Peter (1997), *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, trad. R. Gil Novales, Barcelona, Península.
- DESCARTES, René (1996), *Les passions de l'âme*, ed. Charles Adam e Paul Tannery, vol. IX, Paris, J. Vrin.
- DIDEROT, Denis (1993), *Paradoxo sobre o actor*, trad. L.M. Costa, Lisboa, Hiena.

- DONGUY, Jacques (1996a), "Stelarc, ou le mythe de Faust", in VERGNE, et al (1996), pp. 205-214.
- (1996b), "Stelarc: Entretien entre Stelarc et Jacques Donguy, São Paulo, Brésil, le 30 novembre 1995", in VERGNE, et al (1996), pp. 214-220.
- GOUHIER, Henri (1997), *Le théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin.
- KOOPMAN, C. / EISENTHAL, J.D. / STOECKLE, J.D. (1984), "Ethnicity in the Reported Pain, Emotional Distress and Request of Medical Outpatients", *Social Science and Medicine*, n.º 18.
- LE BRETON, David (1998), *Les passions ordinaires: Anthropologie des émotions*, Paris Armand Colin.
- (1999), *Antropologia del dolor*, trad. D. Alcoba, Barcelona, Seix Barral.
- (2003), *La peau et la trace: Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié.
- MAFFESOLI, Michel (1978), *La violence fondatrice*, Paris, Champ Urbain.
- (1997), *Elogio da la razón sensible: Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, trad. M. Bertrán, Barcelona, Piados.
- MORIN, Edgar (2003), *O método*, vol. V, *A humanidade da humanidade: A identidade humana*, trad. J.E. Martins, Mem Martins, Europa-América.
- NORMAN, Sally Jane (2000), "Le *body art*: Du conceptuel au rituel ou le leurre de la présence", in ASLAN, Odette (ed.) (2000), pp. 169-177.
- ORLAN (1997), *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean Michel Place.
- ORTIZ-OSÉZ, Andrés (2000), *La razón afectiva: Arte, religión y cultura*, Salamanca, San Esteban.
- PANE, Gina (1996), "Extrait d'un entretien inédit: Gina Pane - Irmeline Lebber, 1975", in VERGNE, et al (1996), pp. 347-353.
- SCHLATTER, Christian (1996), "Motifs et teneurs en fragments pour corps et traces", in VERGNE, et al (1996), pp. 39-55.
- Science et vie* (2004), n.º 1046, novembre.
- SERRES, Michel (1991), *Le tiers-instruit*, Paris, François Burin.
- VERGNE, Philippe et al (1996), *L'art au corps: Le corps exposé, de Man Ray à nos jours*, Marseille, MAC.
- (1996), "En corps!", in VERGNE, et al (1996), pp. 13-37.
- ZOLA, I.K. (1973), "Culture and Symptoms: An Analysis of Patient Presenting Complaints", in WORSLEY, P. (ed.), *Problems of Modern Society*, London, Penguin, pp. 615-630.

* Este texto corresponde a uma intervenção no Encontro realizado em Coimbra, em Novembro de 2004, pelo Instituto de Drogas e Toxicod dependência (UD, CT e CAT de Coimbra) e por NEPUS, subordinado ao tema "Pensando a dor e as dependências", constituindo um projecto em aberto de uma investigação mais prolongada.