



## MODIFICAÇÕES CORPORAIS: NAS BORDAS DO ESPANTO, NAS MARGENS DO ESTRANHO <sup>1</sup>

### BODY MODIFICATIONS: THE EDGE OF WONDER, THE BANKS OF THE WEIRD

Venus Brasileira Couy <sup>2</sup>

Corpos não nascem, eles são feitos.  
Donna Haraway

**RESUMO:** O ensaio aborda as modificações corporais, práticas que alteram a aparência, a forma ou o funcionamento do corpo, que consistem em ações efetuadas sobre o corpo de forma voluntária, com objetivos mais ou menos precisos e riscos específicos conhecidos. Faz menção inicialmente à metamorfose e à alquimia, fenômenos similares presentes também na literatura. Apresenta ainda as diversas formas do homem se relacionar com o corpo. Nesse âmbito, incluem-se as modificações que reproduzem padrões de beleza canônicos, reiteram práticas *standards* da aparência e a ideologia *fitness* veiculados pela cultura de massa e, as que surpreendem, parecem estar “fora da ordem” das coisas e fazem “aparecer ou reaparecer algo, que, na experiência da corporeidade, seria da ordem do estranho.” Assim, as modificações corporais continuam a convocar um reatamento do sujeito à comunidade humana e o que ele faz com o corpo indica o intuito de afixar sua inscrição no meio social.

**PALAVRAS-CHAVE:** modificações corporais; corpo; moda; laço social; estranho

**ABSTRACT:** This essay focuses on the bodily changes, practices which alter the appearance, shape, or body functions, which consist of actions taken over the body voluntary, with more or less precise goals and specific hazards known. Initially mentions alchemy and metamorphosis, similar phenomena also present in the literature. It also presents the various forms of man relates to body. In this context, includes the changes that reproduce the canonical standards of beauty, reinforces practice standards of appearance and fitness ideology conveyed by the mass culture, and the surprises that seem to be "out of order" of things and do "something appear or reappear. That the experience of embodiment, is of the order of the stranger. "Thus, the bodily changes continue to convenes a resumption of the subject to the human community and what it does to the body indicates the intention to post your entry in the social environment.

**KEYWORDS:** body modification; body; fashion; the social bond; strange

<sup>1</sup> Agradeço a Profa. Ana Maria Amorim de Alencar as indicações teóricas e bibliográficas, a Alessandra Bustamante a interlocução com a psicanálise e a co-tradução dos textos de língua francesa e, a Ana Maria Portugal o franqueamento de sua biblioteca, tornando possível a elaboração do ensaio.

<sup>2</sup> Venus Brasileira Couy é Doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Publicou, entre outros livros, *Do amor mais abrigado do vento* (Rio de Janeiro: Edições Magnólia, 2007), *Mural dos nomes impróprios*: ensaio sobre grafite de banheiro (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004). E-mail: venusbrasileira@uol.com.br.



Na abertura do primeiro livro de *As metamorfoses*, Ovídio anuncia o seu propósito de contar dos corpos que se transformaram em outras formas. Decompor as formas para estudar como se aglomeravam era, conforme assinala Eliane Robert Moraes (2002), uma rotina praticada pelos alquimistas renascentistas em um processo chamado de “Obra ao negro”. Ao nos depararmos, por sua vez, com os *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont aparece a questão: “é um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto?” (LAUTRÉAMONT apud MORAES, 2002, p. 76). E, lê-se ainda: “A metamorfose nunca surgiu aos meus olhos senão como a alta e magnífica retumbância de uma felicidade perfeita que eu há muito esperava. Esta surgiu, finalmente, no dia em que eu fui um porco! Afiava os dentes na casca das árvores e contemplava com delícia o meu focinho.” (LAUTRÉAMONT apud MORAES, p. 86) Ao invocar no início de um dos cantos um tempo primevo, no qual não havia distinção entre os seres e os reinos animal, mineral, vegetal dispunham-se indefinidos, “o homem”, “a pedra” e “a árvore” se encontravam em constante transição.

Após longa espera e movido pelo entusiasmo daquele que se transforma ao buscar novas formas e movimentos, pode, enfim, encontrar a “felicidade perfeita”. Frenesi diante da metamorfose, que não assusta e nem aterroriza quem por ela é atravessado e se apresenta como júbilo para aquele que pode afiar os dentes na casca das árvores e contemplar com alegria o seu focinho: “o que importa efetivamente não é ‘o aspecto humano que destrói’, mas sobretudo ‘a fauna heteróclita a que chega’ (...) Num processo vertiginoso de polarização de forças vitais, Lautréamont destrói uma forma para imediatamente criar outra, lançando-se ao vigor de um movimento que expressa um violento desejo de viver.” (MORAES, 2002, p. 86)

Nos *Cantos de Maldoror*, metamorfose e vida caminham de mãos dadas, aliás, a transformação dirige-se ao que é vivo, lateja e pulsa, daí uma certa euforia que perpassa os cantos. A identidade pode sem susto estilhaçar-se, fazendo com que seres e objetos libertem-se das propriedades físicas e funções, como um dia o surrealismo vislumbrou. O pensamento surreal, como aponta Eliane Robert Moraes, reconhece as convergências entre poesia e alquimia, ambas buscando desígnios comuns: remontar à matéria original do mundo e da linguagem, transformar as substâncias do universo e do verbo e realizar um trabalho de interpretação através de analogias. Uma similitude entre a transmutação alquímica e as metamorfoses da poesia, segundo a autora, já se fazia ler nas “correspondências” de Swedenborg e de Baudelaire, na “alquimia do



verbo” de Rimbaud ou no “demônio da analogia” de Marllarmé. (MORAES, 2002, p. 77-8) Tal similitude ganha maior evidência com o surrealismo:

Lançada a identidade a seu ponto de fuga, o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo: o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme. Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade: uma bicicleta pode transformar-se em touro (Picasso), um ferro de passar roupa em ouriço (Man Ray), um pássaro em montanha (Magritte), uma lagosta em telefone (Dali), uma usina em mesquita (Breton). As partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: *Le viol*), o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l'oeil*). (MORAES, 2002, p. 75-6)

O pensamento analógico, segundo Foucault, “velho conceito, familiar à ciência grega e ao pensamento medieval” (FOUCAULT, 1987, p. 37), foi, como assinala Eliane Robert Moraes, uma das principais figuras do saber da semelhança, que, até o século XVII, desempenhou um papel fundamental na cultura do Ocidente. (MORAES, 2002, p. 78) Acerca da analogia (uma das quatro similitudes), o autor de *As palavras e as coisas* afirma:

[A analogia] assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala (...) de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um grande número de parentescos. A relação, por exemplo, dos astros com o céu onde cintilam, reencontra-se igualmente: na da erva com a terra, dos seres vivos com o globo onde habitam, dos minerais e dos diamantes com as rochas onde se enterram, dos órgãos dos sentidos com o rosto que animam, das manchas da pele com o corpo que elas marcam secretamente. (FOUCAULT, 1987, p. 37)

Disso resulta o tema recorrente no imaginário renascentista, qual seja, da reversibilidade do universo: nuvens na barriga das aves, peixes voando pelo céu, pássaros no fundo do mar: “uma dialética perplexa da vigília e do sonho, do real e do imaginário, do juízo e da loucura, atravessa todo o pensamento barroco, provocando, segundo Genette, ‘uma espécie de vertigem do infinito’”. (MORAES, 2002, p. 78) Vertigem, reversibilidade, polivalência e infinito parecem ser os vocábulos que melhor definem o movimento empreendido pela analogia:

[Pela analogia] todas as figuras do mundo podem se aproximar. Existe, entretanto, nesse espaço sulcado em todas direções um ponto privilegiado: é saturado de analogias (...) Esse ponto era o homem; ele está em proporção com o céu, assim como nos animais e as plantas, assim como a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. Erguido entre as faces do mundo, tem relação com o firmamento (seu corpo está para seu rosto assim como o céu está para o éter; seu pulso bate-lhe nas veias como os astros circulam segundo suas vidas



próprias; as sete aberturas formam no seu rosto o que são os sete planetas do céu); todas essas relações, porém ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios, sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal. (FOUCAULT, 1987, p. 38)

A ordem do universo reproduzida no corpo humano... Espaço iluminado de analogias, superfície que reflete semelhanças, jogo de correspondências que aproxima e expande o micro e o macrocosmo. Similitude entre o corpo humano e a terra, entre o homem e o mundo, entre o homem e o animal:

Sabe-se como Pierre Belon traçou, até nos detalhes, a primeira tábua comparada do esqueleto humano com o dos pássaros: ali se vê ‘a ponta da asa chamada apêndice, que está em proporção com a asa, com o polegar, com a mão; a extremidade da ponta da asa é como nossos dedos (...); o osso, tido como pernas para os pássaros, correspondendo ao nosso calcanhar; assim como temos quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais os de trás tem proporção semelhante à do dedo grande do nosso pé.’ (FOUCAULT, 1987, p. 38)

Da similitude à metamorfose, um passo. Distintamente de Lautréamont, a metamorfose empreendida por Kafka, conforme relata Eliane Robert Moraes, ao contrário, dirige-se ao que paralisa e não se movimenta, à morte, enfim: “assiste-se a um espetáculo lento e progressivo de catatonia, no qual a metamorfose surge como resultado de ‘um estranho afrouxamento da vida e das ações’” (MORAES, 2002, p. 86), no limite da impotência, do espanto, no limite daquilo que não se fala e não se digere, no limite do horror e do estranho:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. – O que aconteceu comigo? Pensou. Não era um sonho (...). (KAFKA, 1987, p. 7)

Da ficção ao real, um salto, do personagem ao ser humano – chamado por uns de artista, por outros, de louco, por outros tantos, de obra de arte viva – um pulo. Ou apenas uma *persona*, máscara talhada na pele. Do real à ficção, da vida à arte, quem sabe, mais do que uma imitação. Poderíamos, então, ao retomarmos o texto de Kafka, indagar: o que aconteceu com Fakir Musafar, Orlan, Sterlac, Eduardo Kac e tantos outros, que, ao realizarem transformações pouco



usuais em seus corpos ou intervenções sob a pele, acabaram por deslocar o lugar atribuído socialmente à cirurgia, ao uso da informática e dos recursos tecnológicos e, sobretudo, colocaram à prova o limite do humano e sua potência?

A potência do corpo, como assinala Chantal Jaquet (2001), desenvolve-se a partir de uma impotência primeira. O corpo da criança está apto apenas a pequenas coisas em virtude de sua fragilidade natural e de sua dependência diante do olhar do meio externo. Mudar de corpo – o que você quer ser quando crescer? – torna-se o primeiro imperativo da educação. É como se se dissesse que o nosso melhor ainda está por vir. O corpo humano surge, conforme aponta a autora, como uma forma em formação e se distingue do corpo das bestas, cujo desenvolvimento permanece limitado. Desta forma, o homem configura-se como um ser inacabado, que possui a faculdade de se aperfeiçoar. Assim, o corpo humano muda como o camaleão altera suas cores e se define por sua capacidade de se modificar e de se adaptar às circunstâncias. A natureza humana não é fixa e imutável e constitui-se através de relações que estabelece com o mundo exterior e os diversos espaços transitórios. Desta maneira, o corpo humano está permanentemente em trabalho. Os usos que o homem faz de seu corpo permitem vislumbrar os contornos de sua potência:

Para além da tênue vestimenta, o corpo é mantido nos laços sociais e porta os traços de seu pertencimento à tribo, à etnia, à religião. Escarificações, tatuagens, circuncisão, excisão, infibulação..., a coletividade gruda na pele do corpo, penetra na sua carne, a entrava e a mutila. A sociedade: ligação ou lesão dos corpos?<sup>3</sup> (JAQUET, 2001, p. 194. Trad. nossa)

Talvez, caiba ao sujeito, artista ou não, fazer da marca, furo, corte, cicatriz, suspensão, queimadura, alargamento, tatuagem e, até mesmo, da mutilação, um laço que possa atar sua subjetividade, sua história, sua busca identitária ao corpo social. Aí poderíamos, quem sabe, inverter a questão proposta por Chantal Jaquet: os corpos, ligações ou lesões da sociedade?

### **Mostre este corpo que eu não saberei ver**

O esgar era seu próprio rosto. Ou antes, todo ele era uma careta. Uma cabeça formidável, eriçada de uma cabeleira ruiva; entre os dois ombros, uma bossa enorme que, com o movimento, se projetava para diante; um sistema de coxas e de pernas tão singularmente descambadas que apenas se podiam aproximar pelos joelhos e que, vistas de frente, pareciam duas lâminas recurvas de foices,

<sup>3</sup> No texto original, em francês, o jogo de palavras se mantém: “(...) La société: liaison ou lésion des corps?” p. 194.



unidas pelo cabo; pés largos, mãos monstruosas; e com toda esta disformidade, não sei que ar de forte, todo ele vigor, agilidade e coragem; estranha exceção à eterna regra que pretende que a força, do mesmo modo que a beleza, resulte da harmonia. (...) Não tentaremos dar ao leitor uma idéia desse nariz tetraedo, dessa boca recurva como uma ferradura, desse pequenino olho esquerdo obstruído por uma sobrançelha ruiva, e áspera como tojo, enquanto o olho direito desaparecia completamente sob uma enorme verruga; dessa dentadura desordenada, aqui e ali brechada, como as ameias de um forte; desse lábio caloso, por sobre o qual avançava; um desses dentes como uma presa de elefante, desse queixo fendido; e principalmente da fisionomia diluída de tudo isto; desse misto de malícia, de estranheza e de mágoa. Sonhem isto, se lhes é possível. (HUGO, 1955, p. 52)

Nome do “sonho”: Quasímodo. Personagem de Victor Hugo, que também dá título à revista francesa editada em Montpellier, cujo primeiro número, de 1996, traz um editorial em forma de “programa de pesquisa” e coloca em questão o corpo que choca as sensibilidades, provoca mal-estar, repulsa, muitas vezes, a ira, que afronta um outro corpo, legitimado socialmente e, sobretudo, propõe-se a fazer saber que existem práticas corporais, tidas como práticas insólitas, modos de vida divergentes e anacrônicos que colocam em xeque a norma corporal.

Nesta perspectiva, como assinala Liotard (2003), a escolha em interrogar as práticas de modificações corporais deu-se em virtude de que funcionam como um revelador dos simbolismos e dos imaginários associados ao corpo. (LIOTARD, 2003, p. 7) E, foi de um artigo da revista *Quasimodo* que furtei o subtítulo: “Mostre este corpo que eu não saberei ver”<sup>4</sup>. (GEAY, 1998, p. 39. Trad. nossa) Curioso paradoxo que diz do imperativo de mostrar e da recusa em ver. Não seria nesse ponto ambivalente que certas modificações corporais se situam?

O termo “modificações corporais”, conforme aponta José Fernando Soares (2005), refere-se a uma longa lista de práticas que alteram a aparência, a forma ou o funcionamento do corpo. Consistem em ações efetuadas sobre o corpo de forma voluntária, com objetivos mais ou menos precisos e riscos específicos conhecidos. Algumas práticas incluem elementos marcantes como a dor extrema, a presença de cicatrizes permanentes ou o acréscimo de próteses. Outras, não afetam diretamente a superfície corporal, nem utilizam o auxílio de instrumentos para serem realizadas. Podem ainda, segundo o autor, dividirem-se em duas categorias: as modificações que dependem de um esforço individual, geralmente prolongado, e que são reversíveis, como os fenômenos ligados à imagem do corpo por meio de regimes alimentares e exercícios físicos, que

<sup>4</sup> Cf. artigo de GEAY. Montrez ce corps que je ne saurais voir. *Quasimodo* – Art à contre-corps, 1998. p. 39-45.



podem incluir substâncias lícitas ou ilícitas para otimizar o processo. Encaixam-se nesse grupo todos os tipos de ginástica, musculação e fisiculturismo bem como as dietas e anorexias nervosas. (SOARES NETO, 2005, p. 46)

Num segundo grupo, como relata José Fernando Soares, temos as modificações que dependem da intervenção do outro, são mais pontuais, embora possam ser repetidas, em geral, são irreversíveis. Incluem-se aí as tatuagens, *piercings*, implantes (os mais comuns são os de silicone sólido subcutâneo, com formas significativas, estrelas de David, cornes dionisíacos, entre outros), *brandings*, marcações a ferro quente. Nessa categoria, tem-se ainda o uso de botox (aplicação de toxina botulínica subcutânea para redução de rugas e outras marcas naturais da pele decorrentes do envelhecimento corporal), cirurgia estética, amputações (retirada de partes do corpo não desejadas, em geral, dedos e mesmo membros inteiros), *splinting* lingual (confeção de uma fenda na ponta da língua), esculturas dentárias ou a exploração das faculdades sensoriais ou elásticas do organismo como as escarificações (formação de feridas, depois cicatrizes na pele pela utilização de objetos cortantes), alargamento de orifícios (o mais comum corresponde ao orifício artificial criado no lóbulo da orelha. Em geral, são realizados por meio de substituição gradual de objetos de metal de tamanho progressivamente superior) e, por fim, a suspensão, que consiste em ficar um período de tempo suspenso por ganchos de metal fincados no tecido subcutâneo ou muscular. (SOARES NETO, 2005, p. 46)

As práticas que buscam modificar o corpo não suscitam as mesmas reações. Muitas modificações corporais, segundo Liotard, “perpetuam a ordem social” (LIOTARD, 2003, p. 10-2. Trad. nossa), inscrevem-se sem sobressaltos no cotidiano, não despertam inquietação, reproduzem padrões de beleza canônicos, reiteram práticas *standards* da aparência e a ideologia *fitness* veiculados pela cultura de massa. Nesse âmbito, situa-se a *body building*, “construção do corpo”, edificada na malhação, nos exercícios físicos, na “pastoral do suor” (COURTINE. In: SANT’ANNA (org.), 1995, p. 92-3), momento em que “o músculo veste e prolonga o pudor do corpo nu” (SANT’ANNA (org.), 1995, p. 16) e se encontra nas academias, spas, revistas, centros estéticos, clínicas de embelezamento, tratamentos fisioterápicos e técnicas de ginástica. (VILLAÇA e GOÉS, 1998, p. 63) Temos ainda aquelas modificações corporais que se configuram como uma caricatura e pretendem criar “clones”, como as realizadas por Cindy Jackson, que, por meio de sucessivas cirurgias plásticas ( submeteu-se a mais de vinte), adquiriu traços e medidas semelhantes aos da boneca Barbie. (GARCIA. In: CASTILHO e GALVÃO (orgs.), 2002, p. 29)



A mídia, conforme aponta Liotard, corrobora de maneira significativa para divulgar o ideal da boa forma, da magreza, da juventude, do corpo esportivo exposto nos estádios. Mobiliza, para tanto, uma retórica do bem-estar, da sedução e dissemina os estereótipos e os imaginários do desejo ao mostrar por meio da publicidade padrões de conformação, qual seja, a figura “do corpo dos sonhos” (LIOTARD, 2003. p. 16. Trad. nossa). No entanto, Liotard ressalta que, embora a mídia divulgue práticas estandarizadas da aparência, ao mesmo tempo, participa da multiplicação das imagens do corpo, ao colocar em cena – ainda que de maneira espetacular – outros corpos e outros discursos, contribui para a exposição da diversidade. A partir daí, pode-se, segundo o autor, “fazer o trabalho da aparência, o jogo com os signos, o travestimento dos códigos, a invenção de novas referências corporais.” (LIOTARD, 2003. p. 16. Trad. nossa)

Interessa-nos, sobretudo, as modificações corporais que surpreendem, parecem estar “fora da ordem” das coisas e fazem “aparecer ou reaparecer algo, que na experiência da corporeidade, seria da ordem do estranho.” (CUNHA. In: KATZ, KUPERMAAN e MOSÉ (orgs.), 2004, p. 69) Produto da bricolagem e da invenção do sujeito, tais modificações corporais são discutidas, freqüentemente, em nome de sua inutilidade e de seu suposto perigo, pois não visam à reparação de um defeito anatômico qualquer e, nem mesmo, a uma adesão aos modelos convencionais da aparência. No entanto, interrogam, por meio de sua visibilidade (e, em muitos casos, de sua irreversibilidade) as margens do corpo, os limites do suportável, do aceitável e colocam em questão a norma, a ordem corporal vigente, os imaginários da retidão, da “boa aparência”, da autenticidade, da perfeição, os imaginários identitários, enfim:

A “inutilidade” é na verdade um dos principais critérios sociais de condenação ou incompreensão *vis-a-vis* das práticas de invenção ou questionamento da ordem corporal. A reinvenção da aparência típica destes projetos incomoda porque são feitas em nome do prazer e do divertimento de escapar do determinismo social. É essencialmente anticonformista, surpreendente, por vezes, chocante e como tal, relegadas ao lugar da marginalidade. (SOARES NETO, 2005, p. 48)

Sabemos, entretanto, que a divisão proposta por Liotard (modificações corporais que perpetuam a ordem social e as que não perpetuam) não é taxativa e, se levada ao pé da letra poderia ser lida como uma dicotomia simplificadora e reducionista. O próprio autor nos alerta para o fato de que as modificações corporais dispõem-se sobre uma palheta extremamente diversificada ao ponto de não ser possível reduzi-las umas às outras. Liotard destaca ainda que diversas modificações corporais situam-se bem além dos efeitos da moda e se inscrevem num



“projeto de vida” (LIOTARD, 2003, p. 14. Trad. nossa), quer de um artista que faz vicejar seu nome a partir das modificações realizadas, quer de um desconhecido, que tateia as letras de um nome – anônimo, contudo, não sem voz, não sem corpo a marcar:

Diante dos impressionantes avanços da tecnologia, o que parecia um devaneio futurístico em *Blade Runner*, de R. Scott (1982) com seus replicantes e homúnculos domésticos, já é uma realidade potencial. As maneiras de se modificar e trabalhar o corpo – como as marcas com fogo e penetrações (incluindo aqui tatuagens e *piercings*) – são ante-salas para o sonho do corpo totalmente plástico. A pele é vista como uma roupa que pode ser manipulada e trocada. (SELIGMANN-SILVA. In: PIRES, 2005)

Na esteira de um século e de um milênio, assiste-se a difração dos modelos, das aparências e das representações do corpo e, ao mesmo tempo, a difusão massiva, generalizada e rápida das novas imagens corporais que daí resultam, graças aos meios de comunicação de massa e à internet. Embora, nos últimos tempos um grande número de reportagens tenham sido realizadas nos jornais, nas revistas e na TV sobre as modificações corporais, como manipulações biotecnológicas, intervenções cirúrgicas, uso de *piercings*, implantes, tatuagens, entre outras, tal divulgação ampla não vem desacompanhada de juízos de valor e advertências empreendidos pelo discurso midiático, que faz questão de enfatizar os riscos, as seqüelas e os arrependimentos a que estão sujeitos quem coloca as modificações corporais em prática. (LIOTARD, 2003, p. 8-9)

Sabemos como a “educação corporal”, por meio de normas, usos e valores tiveram o efeito de conter o corpo e seus movimentos e, sobretudo, de fazer valer uma estética do corpo, mais ou menos explicitamente, conforme a época e os costumes. A história do indivíduo como dos grupos sociais é, segundo Liotard, cercada de instruções que indicam de qual maneira marcar o corpo para atestar seu pertencimento social. O respeito aos códigos, as regras, as leis implicam efetivamente um trabalho sobre o corpo, visando à modificação de sua aparência em função da situação social, do *status*, do sexo, da idade. (LIOTARD, 2003, p. 9-10)

Na ortopedia médica, encontramos os aparelhos de sustentação, que “tiveram ao longo do tempo a função de sustentar e de modelar o corpo” (VIGARELLO. In: SANT’ANNA (org.), 1995, p. 26); na moda, por sua vez, a implementação do espartilho, que – “embora atribuído ao demônio, foi uma invenção dos italianos” (GARCIA. In: CASTILHO e GALVÃO (orgs.), 2002, p. 23) – machucava a pele, dificultava a respiração e provocava a mudança de lugar dos órgãos internos para afinar a cintura: “um anúncio da época aconselha as mães a deitarem suas filhas de bruços no chão para que possam colocar um pé nas pequenas costas a fim de puxar os cordões da maneira necessária.” (LAVÉRE apud PIRES, 2005, p. 53)



No século XVI, segundo relata Beatriz Ferreira Pires (2005), a moda, ao fazer uso de elementos constritores – que apresentam semelhanças com alguns dos componentes utilizados nas modificações corporais – adquire características rígidas e desconfortáveis, obrigando, assim, os indivíduos a manterem uma postura altiva e hierárquica. (PIRES, 2005, p. 44) Encontramos, nesse período, conforme aponta a autora, uma peça aristocrática, o rufo, espécie de babado que envolvia o pescoço do indivíduo e inibia seus movimentos. Utilizada por ambos os sexos, aquele que lançasse mão do rufo, estava isento de realizar quaisquer tarefas nas quais o esforço físico estivesse presente. Outras peças são o *codpiece*, um tapa-sexo executado em diferentes formatos, que colocava em evidência o sexo masculino, e o corpete, parte frontal das blusas feita em tecido endurecido, com tela engomada ou papelão e mantido no lugar pelo uso de barbatanas feitas, com frequência, de madeira e cuja função era manter a postura ereta. Dessa época, uma outra peça feita de trapos, resíduos de lã, crina de cavalo, algodão e até farelo é o acolchoado, uma técnica de enchimento aplicada nas roupas de ambos os sexos, executada nos gibões e nas meias a fim de encorpá-los, eliminando todas as dobras. (PIRES, 2005, p. 44-5)

No século XVIII, conforme relata Beatriz Ferreira Pires (2005), a moda se modifica a um ritmo cada vez mais intenso. A grande novidade fica por conta das perucas masculinas, que já haviam sido usadas no século XIV e que reaparecem em diversos modelos, escolhidos conforme a atividade que o indivíduo desempenha e dos elaborados e extravagantes penteados femininos. Ambos eram empoados e preparados de forma a alongar a silhueta e restringir os movimentos. É no século XIX, segundo a autora, com a chegada da mecanização – a máquina de costura passa a ser utilizada por volta de 1860 – que se instala a moda tal como a conhecemos hoje. (PIRES, 2005, p. 49-51) Da invenção da máquina de costura à contemporaneidade, mais de um século se passou, da série, do *prêt-à-porter*, de uma moda homogênea (parecer-se com os outros e se sentir um deles) à diferenciação (criar um estilo próprio e se distinguir dos demais), uma linha, um fio, um ponto:

Balzac, em torno de 1830, podia fazer a distinção entre o estilo *dandy* do paletó do aristocrata, o *redingote* curto do comerciante judeu e a jaqueta usada do miserável. A linguagem da moda atingiu o ponto máximo da indiferenciação graças aos processos de reprodução representados pelo desenvolvimento da indústria têxtil no final do século XIX e das novas tecnologias da imagem, sobretudo depois dos anos 60. O paradoxo é que se percebe, simultaneamente, a produção de pequenas diferenças por grupos, tribos, indivíduos em busca de personalização. (VILLAÇA e GOES, 1998, p. 113)



Mais de um século de moda, tendências, tecidos, novos materiais, outras passarelas e penteados. O que é o penteado? Um arranjo capilar, uma “assinatura gráfica da cabeça” (BARTHES, 1990, p. 102), um traje, que vela e, ao mesmo tempo, expõe o corpo? Cabelos coloridos. Cores fluorescentes na cabeça. Coleiras de cachorro no pescoço. Taxas pontiagudas. Roupas rasgadas. Correntes. *Piercings* no rosto. Nome do movimento: *punk*. Vocábulo da língua inglesa que significa, lixo, coisa podre. E, é justamente dos restos, do que sobra e que aparentemente não serve para nada que um adereço ou roupa surgem e a moda se inventa:

De maneira criativa e original criavam uma colagem inusitada de referências visuais, aproveitando aquilo que tinham à mão, na lógica do “*do it yourself*” (faça você mesmo). Recolhiam e transformavam o que existia de mais bizarro. Alfinetes de segurança – que são usados para fechar fraldas ou as tradicionais saias escocesas – eram espetados no nariz ou na face, ligados às orelhas por correntes usadas em privadas, numa alusão às tribos primitivas e, sobretudo, como aviltamento das tradições e dos costumes, antecipando a moda do *piercing*. *Lingeries* baratas, roupas de borracha, calças de *bondage*, cadeados e correntes traziam para o claro do dia a estética do sadomasoquismo. Os casacos militares das sobras de guerra, as jaquetas de couro de brechó e os coturnos de exército faziam alusão ao fetichismo e à violência das guerras. As roupas velhas e rasgadas, as camisetas giletadas e pichadas mostravam o escárnio com que tratavam o consumo. (ROCHA, 2005, p. 57)

Após o movimento *hippie* da década de 60, que trazia a estética dos longos cabelos, da bata indiana, a ideologia da “paz e do amor”, das utopias comunitárias, da comida natural e dos produtos orgânicos, surge, na década de 70, na velha, tradicional e monárquica Inglaterra um movimento que trazia o sintético, o artificial, o pontiagudo, “às flores do *flower power* e ao *smile* (o ícone da carinha amarela sorridente), opunham-se tachas, correntes e giletes, abraçando a dor como forma de expressão” (ROCHA, 2005, p. 57) e, por meio do desencanto expresso na atopia do “*no future*” (SAFATLE, 2005, p. 54) – niilismo vestido de casaco de couro e botas pretas – e de falar “não” ao estandarte da banalização erguido pela mídia, ao “sistema”, à moda que uniformiza, ao capitalismo, as convenções sociais, à tradição, à moral e aos bons costumes:

O punk é o antimarketing. Garotos e garotas do mundo inteiro vestiam negro, se furavam, redesenhando os contornos do corpo. Explodiam assim em mil devires (devir-andróide, devir-animal) – ou seja, virando outras coisas, arrebatando as identidades, se colocando onde não era possível pegá-los. (CAIAFA, 2006, p. 5)

Como movimento urbano, o *punk* usa as ruas e o espaço público como palco e através de roupas exóticas e de aparições que utilizam a agressividade acaba por conseguir chamar a atenção e escandalizar curiosos e especialistas. Ao utilizar os restos da cultura num jogo de bricolagens, o



movimento punk provoca uma torção na moda, na música, na arte, na cultura e na vida cidadã, que se expande, além das fronteiras da Inglaterra. Os cabelos eriçados de forma extravagante, descoloridos ou tingidos de todas as cores, vermelho, amarelo, azul, verde, são, como aponta Beatriz Ferreira Pires, esculturas que, dependendo da forma que adotam, obrigam o sujeito a se redimensionar no espaço, “os *punks*, ao usarem como adornos objetos metálicos, redimensionam seus corpos pela recuperação dos penteados/esculturas que, no século XVIII, haviam ditado a moda e preparam a chegada do *piercing* e dos implantes.” (PIRES, 2005, p. 74)

Contemporaneamente, a cibercultura traz o legado do movimento *punk* e o lema do “faça você mesmo”, desde o surgimento da microinformática – invenção de jovens californianos nos anos 70, que pretendiam combater a centralização da informática, democratizar os computadores e expandir a participação popular por meio da minituarização e barateamento de componentes como *chips* e memórias – à invenção do microcomputador nos anos 80, com interfaces gráficas interativas (*mouse*, ícones e janelas) até as últimas novidades no campo da informática, *blogs*, *podcasts*, sistemas *peer to peer* ao movimento de ficção nos anos 80 e os *cyberpunks* reais (*hackers*, *crackers*, *coders*, *geeks*) e faz valer, sobretudo, as palavras-chave que são a espinha dorsal do mundo *cyber*: “emissão, conexão e reconfiguração”. (LEMOS, 2005, p. 61-2)

Nas últimas décadas do século XX e no século XXI, o “faça você mesmo” finca pé e entra definitivamente para o mundo da moda. A ordem é customizar. A customização, como assinala Diana Galvão (2002), é uma expressão pertencente ao vocabulário *fashion*, que não existe na língua portuguesa. Oriunda do verbo inglês *custom made*, significa “feito sob medida”. Por meio da prática da customização entende-se, segundo a autora, pegar uma camiseta da marca X ou Y e interferir conforme o desejo de cada um, podendo-se bordar a peça, rasgar alguns pedaços, colocar canutilhos, pintar com spray, salpicar brilhos ou silicone localizados, enfim, criar um produto único. Da moda ao corpo, um molde, um contorno, uma silhueta, ou, apenas, um corte... no qual “o corpo é agora ‘customizado’, seu *design* físico é inteiramente feito sob medida, manipulado conforme o desejo do sujeito.” (GALVÃO. In: CASTILHO e GALVÃO (orgs.), 2002, p. 167)

### **Fakir Musafar: o corpo é seu, joga com ele!**

Vivia na Pérsia por volta do ano de 1800 e passava boa parte de seu tempo perambulando pelas cidades. Durante dezoito anos foi de um lugar para outro com punhais e outros objetos que



trazia cravados no corpo. Seu nome, Fakir Musafar. Considerado o pai do *modern primitives*, nasceu em 1930 em South Dakota, nos Estados Unidos, local onde, nessa época, dois terços da área eram destinados à reserva indígena, o nome artístico foi tomado de empréstimo do velho persa, Fakir Musafar. (PIRES, 2005, p. 101-2)

Embora tenha se formado em engenharia elétrica e tenha estudado física e química na universidade, Fakir Musafar afirma que a ciência não é outra coisa senão magia. Depois de exercer diversas profissões, como relata Beatriz Ferreira Pires, tais como executivo em agência de publicidade, instrutor do Exército e professor de dança de salão, Fakir Musafar divide-se hoje entre atividades educacionais, místicas e artísticas. Diretor e professor da Fakir Body Piercing & Branding Intensive, única escola licenciada pelo estado da Califórnia para ministrar cursos de transformações corporais, Fakir Musafar é proprietário da revista *Body Play* editada trimensalmente há cinco anos e tornou-se um conhecedor das técnicas de modificação corporal. (PIRES, 2005, p. 101-2)

O termo “modern primitives” surgiu, conforme assinala Beatriz Ferreira Pires, em 1967 para indicar o modo de vida daqueles que colocam o corpo como centro das experiências e “fazem qualquer coisa” com ele. Em depoimento, Fakir Musafar relata que desde os seis ou sete anos começou a sentir um forte interesse por tudo que pudesse causar fortes sensações corporais. Esse interesse surgiu quando levado a uma feira de atrações, viu pela primeira vez pessoas que faziam experiências com o corpo, como contorções e tatuagens. Esse contato o instigou a pesquisar e executar, em si próprio, tatuagens e perfurações. Inicialmente, não encontrou muita dificuldade para realizar sua pesquisa, visto que as edições da revista *National Geographic* e das enciclopédias anteriores à Segunda Guerra Mundial traziam verbetes ilustrados referentes às técnicas de modificação corporal praticadas em diversas culturas tribais. As edições posteriores à guerra, porém tiveram esses verbetes censurados. (PIRES, 2005, p. 102-3)

O desejo, o fácil acesso às informações e a intuição de como e quando as modificações deveriam ser executadas, possibilitaram que aos treze anos, na adolescência, aproveitando-se de uma ausência prolongada dos pais, sem ajuda de ninguém, utilizou-se de um torno para executar uma perfuração de seu prepúcio, a primeira de várias. Essa perfuração foi feita lentamente num ritual que durou o dia todo. (PIRES, 2005, p. 102-3)

Fakir Mustafar inseriu o caráter ritualístico nas práticas de modificações corporais, denominadas por ele de “jogos com o corpo”, conferindo a essa prática, um caráter lúdico, uma bricolagem corporal, no qual o divertimento e o prazer são as chaves para a ação. Existem, para



Fakir Mustafar, sete categorias de jogos com o corpo. Jogos de contorção: modificar forma o crescimento dos ossos; distender. Compreendem atividades de ginástica, contorcionismo, exercício de ioga, alargamento dos furos feitos no corpo, uso de ventosas, salto alto, ligaduras nos pés, entre outras; jogos de constrição: comprimir, utilizam amarras, ataduras, cinturões que diminuem a cintura, espartilhos (nos anos 50, Musafar utilizou o espartilho e conseguiu reduzir sua cintura de 73 cm para 47 cm), vestimentas estreitas feitas em borracha, cordas; jogos de privações: enclausurar, congelar, inclui prática de jejuns, privação do sono, limitações do movimento, podem se utilizar de caixões para movimento sensorio, gaiolas, capuzes, sacos. Jogos de impedimento: adereços de ferro, compreendem o uso de pesadas pulseiras, cavilhas, enfeites para o pescoço, sapatos, correntes; jogos com o fogo, queimar. Utilizam bronzeamento exagerado, corrente elétrica aplicada de forma contínua ou através de choques, vapor e calor, marcas feitas a ferro ou por queimaduras; jogos de penetrações, invadir. Compreendem flagelações, perfurações, tatuagens, o ato de picar-se, espetar-se, deitar sobre camas de pregos ou espadas, injetar-se agentes químicos; jogos de suspensão: pendurar. A suspensão por meio de ganchos de açougueiro pode ser feita em cruz, pelos pulsos, coxas, peito, tornozelos, associadas a constrições ou a múltiplos furos pelo corpo, entre outros. (PIRES, 2005, p. 115-6)

Assim, conforme aponta Liotard (2003), diversas modificações corporais se podem “jogar”, como se faz no jazz, no qual, a partir de um mesmo tema, os músicos podem interpretar e tocar de infinitas maneiras a partitura. Aqui, imprime-se variações sobre a carne que se marca, se faz incisão, se modela, se fura, se queima, segundo combinações que exploram um universo de possibilidades impensáveis. Este universo exprime a diversidade de perspectivas, de transformações, de visibilidades, de potencialidades, de identidades, entre outras. (LIOTARD, 2003, p. 15)

Toda e qualquer alteração corporal, para Fakir Musafar, é resultante de um desejo proveniente de uma memória ancestral. As marcas feitas no corpo registram conhecimentos antigos e estabelecem uma ligação tátil e visível entre o indivíduo e o cosmo:

Há pouco mais de cinquenta anos, tribos africanas distendiam, desde a infância, os lábios das mulheres, alongavam os pescoços ou furavam, como na Amazônia o lábio inferior no qual ainda se colocam pedaços de osso de madeira. Tais práticas aproximam o homem do animal e de outras formas de vida, integrando-o à natureza. (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 27)

Distantes no tempo ou no espaço, parece que as modificações corporais continuam a convocar um reatamento do sujeito à comunidade humana e o que ele faz sobre o seu corpo



indica o intuito de afixar sua inscrição no meio social. (LIOTARD, 2003, p. 15-6) Ao contrário da divisão proposta por Valéry, que dizia que “a pele humana separa o mundo em dois espaços. De um lado, colorido, de outro, dolorido...” (VALÉRY apud JAQUET, 2001, p. 196. Trad. nossa), para os integrantes da *modern primitives*, a dor física como uma sensação insuportável é algo inexistente: “para mim não existe dor real, mas somente uma sensação. É belo ter uma sensação que atravessa o corpo: assim sei que estou vivo” (MUSAFAR apud PIRES, 2005, p. 112-3), afirma Fakir Musafar.

“Última tentativa desesperada de se manter no mundo” (LE BRETON, 2003, p. 90. Trad. nossa), a dor – “aquilo que nós sentimos de mais nosso e de mais estrangeiro” (VALÉRY apud JAQUET, 2001, p. 197. Trad. nossa) – caminha rapidamente para o prazer (RECKINGLER, 2003, p. 48) e faz lembrar ao artista que ele ainda está vivo e “tem um corpo”. Miller assinala que “ter um corpo” vale por sua diferença com “ser um corpo”. Para o animal se justifica identificar seu ser e seu corpo, enquanto esta identificação do ser e do corpo não se justifica para o homem, por mais corporal que seja, corporificado, ele é também feito sujeito pelo significante, quer dizer, que é feito da falta de ser. Esta falta de ser, como efeito do significante, divide seu ser e seu corpo, reduzindo este último ao estatuto do ter. (MILLER, 2004, p. 50) *Habeas corpus*, “tenha o seu corpo”, dita a velha expressão latina. Quem sabe num dos sete jogos propostos por Fakir Musafar seja possível, finalmente, tê-lo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. 2a. impressão. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CAIAFA, Janice. O marketing negativo. **Folha de São Paulo**, p. 5, 19 mar. 2006. (Mais!)
- CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana (orgs.). **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002.
- COURTINE, Jean-Jacques. Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT’ANNA, Denise (org.). **Políticas do corpo**. Tradução dos textos em francês. Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 81-114.
- CUNHA, Eduardo Leal. Para sempre diante do seu olhar: sobre os sentidos da modificação corporal. In: KATZ, Chaim Samuel, KUPERMANN, Daniel e MOSÉ, Viviane (orgs.). **Beleza, feiúra e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2004. p. 65-72.



ESMERALDA e GRUGLER, Maxence. Modifications corporelles technologiques. Petit panorama de la recherche contemporaine. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, p. 239-57, printemps, 2003.

Disponível em: <[www.revue-quasimodo.org](http://www.revue-quasimodo.org)> Acesso em: 16 abr. 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GALVÃO, Diana. A customização do corpo – reinventando a subjetividade contemporânea. In: CASTILHO, Káthia e GALVÃO, Diana (orgs.). **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002. p. 163-76.

GARCIA, Carol. Corpo, moda, mídia e mercado: radiografia de uma relação visceral. In: CASTILHO, Káthia e GALVÃO, Diana (orgs.). **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002. pp. 23-34.

GEAY, Ian. Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre. **Quasimodo** – Art à contre-corps. Montpellier, n. 5, pp. 39-45, printemps, 1998.

Disponível em: <[www.revue-quasimodo.org](http://www.revue-quasimodo.org)> Acesso em: 16 abr. 2006.

HUGO, Victor. **Nossa senhora de Paris**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955. v. 1.

JAQUET, Chantal. **Le corps**. Paris: Presses Universitaire de France, 2001.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KATZ, Chaim Samuel, KUPERMANN, Daniel e MOSÉ, Viviane (org.). **Beleza, feiúra e psicanálise**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2004.

LAUTRÉAMONT. **Les chants de Maldoror et oeuvres completes**. Paris: La Jeune Parque, 1947.

LE BRETON, David. L'incision dans la chair. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, pp. 37-60, printemps, 2003.

Disponível em: <[www.revue-quasimodo.org](http://www.revue-quasimodo.org)> Acesso em: 16 abr. 2006.

LEMOS, André. Cibercultura punk. **Cult**. São Paulo ano 8, n. 96, p. 61-4, out. 2005.

LIOTARD, Philippe. Corps en Kit. **Quasimodo** – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, p. 7-20, printemps, 2003.

Disponível em: <[www.revue-quasimodo.org](http://www.revue-quasimodo.org)> Acesso em: 16 abr. 2006.

MILLER, Jacques-Alain. Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo. **Opção lacaniana** – Revista internacional de psicanálise. São Paulo, n. 41, p. 7-67, dez. 2004.



MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUSAFAR. About Fakir Musafar, Father of the Modern Primitive Movement.

Disponível em: <<http://www.fakir.org/aboutfakir/index.html>> Acesso em: 17 abr. 2006.

OVÍDIO. **As metamorfoses.** Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte:** piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RECKLINGER. Rachel. Automutilation révoltée ou expression culturelle? *Quasimodo* – Modifications corporelles. Montpellier, n. 7, p. 37-60, printemps, 2003.

Disponível em: <[www.revue-quasimodo.org](http://www.revue-quasimodo.org)> Acesso em: 16 abr. 2006.

ROCHA, Mariana. Punk na moda. **Cult.** São Paulo, ano 8, n. 96, p. 56-9, out. 2005.

SAFATLE, Vladimir. Revolta e forma-mercadoria. **Cult.** São Paulo, ano 8, n. 96, p. 52-4, out. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Orelha. In: PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte de arte:** piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SOARES NETO, José Francisco Pontes. **A saúde modificada:** criatividade, espontaneidade e satisfação na experiência corporal contemporânea. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/UERJ, 2005. (Tese de doutorado inédita)

Disponível em: <[http://pepas.org/teses/saude\\_modificada.pdf](http://pepas.org/teses/saude_modificada.pdf)> Acesso em: 27 abr. 2006.

VIGARELLO, Georges. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo.** Tradução dos textos em francês. Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 21-38.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. **Em nome do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.